
العدد الخامس عشر بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنانة : إلهام محفوظ

ممدوح عدوان: جنازة الشعر..
أم جنازة الشعراء.. أم جنازتنا جميعاً..؟!

... هانحن ننشد خلف جنازتك المهيبة، كي لا ندع الحزن يحاصر أصواتنا، ولكي لا يمتد اليأس إلى أرواحنا... ننشد وصيتك التي ستظل معقلنا الأخير، "لكي لا يموت الشعر" أو يصبح شاهد زور في هذا الزمن اللامعنى له.

"نعوذ من الصمت في الجوع
والضحك بعد الإهانة
والخوف باسم القناعة
ونعوذ من النفس
وهي تغالب كي تكتفي بالفتات

... ها نحن جميعنا شهود مرحلة، سفحنا أول العمر على مشارف أحلامها سراباً ووهماً، وذرفنا في منتصفها الدمع انكسارات وخيبات حتى كبر الجرح في عتمة الانتظار، وضاق المنفى بنا " حتى قال العراف لن تدخل غرناطة إلاّ بعد الموت، فماذا تنتظر الآن.."

هل كان ينبغي . أيها الصديق . أن تظل ممسكاً على جمر هذا الإيمان طوال مسيرتك الطويلة فلا تجد معادلة أخرى تزاوج فيها بين أن " لا تستريح للخديعة في جنة.. تحتها النهر.. ولا يأسرونك بالصبر.. كي لا يستبد بك الخوف..؟ "

يا لعنادك.. لم تفعلها بل تماديت عندما واصلت تحريضنا على أن نظل نمسك معك بجمر ما رأيته صواباً، وأعترف لك، والطريق إلى قيرون " ما زال أقصر من قامتك، أننا لم نحتمل مثلما احتملت، ولم نصمد مثلما صمدت، بل كنا نتساءل مع أنفسنا نيابة عن آخرين كثر لم يمتلكوا حتى جرأة الاعتراف بذنب " رذيلة الجبن..

ماذا كان يضيرنا لو أننا اعتصمنا جميعاً بما اعتصمت به، وماذا عسانا سنخسر لو أننا صمدنا في خنادق الوطن.. ثوابته، وقضاياه، وحقوق أبنائه المشروعة، مثل باقي الأمم والشعوب..؟

وأقول لك أيها الصديق أننا لم نعثر على أجوبة تسند أرواحنا المتعبة، وعزائمنا المكدودة إلاّ عندما اقتربنا من " قيرون " مسقط رأسك، وقلعة راحتك الأبدية، فلقد كان المشهد الذي رأيناه يشكل أبلغ الأجوبة . ليس على أسئلتنا نحن الذين شاركناهم حفاوة الاستقبال بك . أيها الحي الميت . بل لكل الذين تعثرت أقدامهم في أول الدرب أو الذين " اختاروا أن يأكلوا مرة.. ثم تضيع البلاد ".

أيها الصديق..
ها أنت كما يقول صديقنا المشترك الشاعر العراقي الكبير يوسف الصائغ.
فما زلت أذكر.. أنا مشينا وحيدين نبحث عن فندق للعناق..
وحين وجدنا الشوارع مهجورة
والفنادق ممنوعة على العاشقين
اخترعنا الفراق

ولكننا – أيها الصديق الحاضر بيننا . سيظل رهاننا الأبدي الذي سيمنحنا شرعية البقاء والحياة والحب، وينفخ في شرايينا وهج الحرية والأمل هو إصرارنا وعنادنا واستماتتنا بأن شوارع هذا الوطن العربي لن تظل مهجورة ولن توصد فنادقها أمام العشاق.

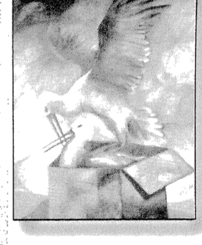
وسنظل . معك .
" نعوذ من الصمت في الجوع
والضحك بعد الإهانة
والخوف باسم القناعة "
وعلى روحك الطمأنينة والسلام

وعلى " قيرون " وأهلها المحبة والإكبار.. هذه البلدة التي ضربت أروع الأمثال في التعبير عن العرفان بأصدق معانيه، لواحد من أبنائها المخلصين لها، كإخلاصه لثقافة أمته ومخزونها المعرفي، وستظل صورة استقبالها لجنازة ممدوح من اللوحات التعبيرية الخالدة التي ستحفر أبعادها (الشكل والمعنى) في الوجدان الشعبي لعقود طويلة قادمة.

رئيس التحرير

الغلافان الأول والأخير

للفنان إبراهيم النغيثر

المحتويات

مؤسسة اسمها ممدوح عدوان	رشاد أبو شاور	٤
اشتهيت هذا الموت	محمود عيسى موسى	٦
ممدوح عدوان الكاتب العضوي	فخري صالح	٨
ممدوح عدوان الموت المدجج بالحياة	خليل قنديل	٩
روكس من القراءة إلى الفرجة	د. ابراهيم خليل	١٠
روكس أبانا الذي غاب	يحيى القيسي	١٣
العزيزي ورثاء زوجة	د. عباس عبد الحليم	١٤
سؤال الكتابة	عبد الملك مرتاض	١٦
آلام فرانكفورت	د. مها فائق العطار	١٩
الرواية المغاربية	د. أحمد فرشوخ	٢٠
مدارات (لعنة الوردة)	فاروق وادي	٤٥
دلائل الزمن في شتاء عاطل	د. مقداد رحيم	٢٤
الراوي والمدينة	د. فوزي الزمرلي	٢٨
الطفل لمحجوب العياري	صابر الحباشه	٣٤
مساحة للبوح	جمال ناجي	٣٩
صورة الجزائر في كتاب البير كامور	د. حفناوي بعلي	٤٠
الدرجات لجميلة العمايرة	مصطفى الكيلاني	٥٠
من سيرة العاشق	محمد الخالدي	٥٣
مدونات الأبكم	أديب حسن محمد	٥٤
كافور يتعلم قراءة المتنبي	المولدي فروج	٥٥
القارب	علي القاسمي	٥٨
حفار القبور	مصطفى نصر	٥٨
من الأدب النسوي	عبد اللطيف الأرناؤوط	٦٠
الرواية سينما واستلهاما ت متبادلة	جهاد عطانعيسه	٦٤
العاشق	إبراهيم الحجري	٦٩
الرؤيا الكرنفالية	مصطى رمضاني	٧٠
التناص في الدراسات النقدية	أحمد الحلبي	٧٤
الخطاب المسرحي	د. حسن عطية	٨٢
حصاد عمان التشكيلي	محمد العامري	٨٨
إصدارات جديدة	أحمد النعيمي	٩٢
الأخيرة	ليلى الأطرش	٩٦






4

مؤسسة اسمها ممدوح عدوان



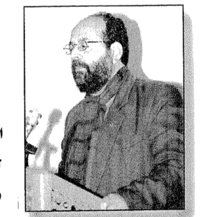
10

روكس بن زائد العزيزي من القراءة إلى الفرجة



40

صورة الجزائر في كتابات البير كامو



70

الرؤية الكرنفالية للعرض المسرحي عند بلهيسي

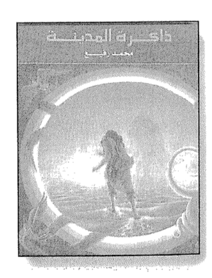




82
الخطاب المسـرحي
بين سـؤال الهـويـة
ومـا بعـد الحـداثـة



88
حصـاد عمـان
التـشـكيـلي



92
إصـدارات
جـديـدة

AMMAN
عمّان
115
كانون ثاني /٢٠٠٥
تصدر عن
امانة عمّان الكبرى

المراسـلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج
ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة
كفاح آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



مؤسسة اسمها ممدوح عدوان

رشاد أبوشاور

منذ التقينا في نهاية الخمسينات نمت بيننا صداقة. كان هو في الجامعة، وأنا في المرحلة الثانوية. أمسيات (بوفيه) جامعة دمشق أطلقت شهرة ممدوح وعلي كنعان، وفايز خضّور، والفلسطيني فوّاز عيد، والأردني تيسير السبول والعراقي كريم كاصد.

كان هؤلاء أبناء (الحداثة)، قصيدة التفعيلة، ومن الجامعة انطلقوا على صفحات مجلّة (الآداب) البيروتية، ولمعوا في سماء الحركة الشعرية العربية كجيل يشكّل امتداداً لجيل المؤسسين لقصيدة التفعيلة، أو (الشعر الحرّ)، ويدفع بتطوّرها وحضورها إلى الأمام خطوات واسعة.

من المقالات المبكّرة لممدوح مقالة ما زالت في بالي - وممدوح كاتب مقالة متميّز- يسخر فيها من فتاة جامعية تقرع أرض (بوفيه) الجامعة بعقبي حذائها بالترافق مع طرقعة العلكة: طق طقطق طق. هذا في حين تتساقط حبّات المطر في ساحة الجامعة، وهنا يستذكر ممدوح فلاّحي قريته الذين يكدحون في أرضهم، يحرثون ويبذرون، ويقتلعون الأعشاب الضّارة، وهم يحسبون حبّات المطر التي تنزل على حقولهم ...

منذ البداية، حين وفد ممدوح إلى المدينة - دمشق الشام- لم يتعامل معها بانكسار، ولا بعدائية، لا بضعة ولا باستعلاء، فهو بالشعر، والكتابة الصحفية، والتعلّم في الجامعة (اللغة الإنكليزية)، يتسلّح لرحلة حياة جادّة هادفة، يصنع لنفسه مجداً يمكّنه من أن يصبح أحد نجوم المدينة البارزين في وقت قياسي.

كانت الشام آنذاك مدينة صغيرة، أليفة، ومع ذلك فهي المدينة وليست (ضيعة) صغيرة نائية كمسقط رأس ممدوح.

احتفظ ممدوح بريفيته بما هي بساطة، وكرم ضيافة، وتواضع، وسخاء عواطف تبذل لمن يستحق، وذكاء فطري حاد، وبعد عن تشاطر وتزلّف الريفي الذي يتلبسه شعور بالنقص إزاء المدينة وكبارها وأضوائها.



-١-

صوته كالعادة يأتي قويّاً إذ نتحادث عبر الهاتف. أحياناً كانت زوجته السيدة إلهام تخبرني أنه نائم، وهكذا أعرف أنه متعب، وأن المرض يهاجمه.

لم أعد أدبّر مقالب مع ممدوح عبر الهاتف، مع أننا ما التقينا، أو تهاتفنا، إلاّ والمقالب حاضرة بيننا.

الآن ليس بمقدوري أن أتذكّر منها شيئاً، فأنا وهو اعتدنا على الارتجال اللحظي، وكانت سخريتنا، و(أفيهاتنا) - وفقاً للمصطلح الشعبي المصري - ابنة لحظتها، وما كنّا ننال من أحد، فسخريتنا قريبة من المسرح المرتجل الناقد، ونحن عاشقان للمسرح، ممدوح يكتبه وأنا مشاهد مدمن (آنذاك).

دخل في صفوف البعث انتماء قناعة قبل أن يصل الحزب إلى الحكم، ولكنني على مدى سنوات معرفتي به لم أسمعه كغيره من (المنتمين) يباهي بانتمائه، أو يبذل جهداً لإقناع الآخرين بالانضمام لحزبه، أو ألحظ انه يسعى إلى المناصب الحكومية الرفيعة.

إنه يعتز بكونه شاعراً، وهو موقن أن دوره كشاعر أعلى وأكثر ديمومة من أي منصب، أو وظيفة، أو جاه زائل.

ممدوح منتم، وانتماؤه للأمة أفراداً وجماعات، ولأقدس قضاياها: فلسطين.

وربّما، لا لتشابه اسمه العائلي مع عائلة (عدوان) في فلسطين، ولكن لحرارة شعره الفلسطيني ظنّه كثيرون فلسطينياً.

غيره لعب لعبة الطائفية وهو ترفّع عنها، وغيره دخل في شلل وتجمعات وهو بقي الفرد المشغول بهموم الجماعة والوطن، لا بالتلطي لجماعة.

ممدوح آمن أن موهبته وعمله وصدقه تأخذه على الطريق الصحيح، ولذا اشتغل كثيراً، وتعددت مواهبه، وبالجهود المضنية التي بذلها شاعراً، صحفياً، مترجماً، كاتب سيناريوهات، روائياً..بلغ ذروة العطاء وحقق القيمة التي استحقها.

ممدوح حكّاء بارع، لذا لم أستغرب أن يبدع واحدة من أعظم الروايات العربية (أعدائي)، الملحمية التي ولدت من زواج الموهبة، وروح البحث، وسعة الثقافة،وما يتميّز به من انتماء.

منذ نهاية الخمسينات ونحن أصدقاء، لم يكدّر صفو صداقتنا شيء، وّد بلا مجاملة، ورفقة مواقف وانتماء، وطريق واحد يجمعنا...

بعد أن استحكم المرض به حرصت أن لا أراه مريضاً، ولذا اكتفيتُ بمكالمته هاتفيّاً، فممدوح من ذلك النوع من الناس الذين يستحيل أن تراهم إلاّ وقد ملأوا الجلسة، أو اللقاء، بجديّة ما يطرح، وبالفكاهة الناقدة والساخرة من الغلط والقبح.

لكنني وقد طالت منازلته للمرض قرّرت أن أذهب إليه وأزوره في بيته.

كلّمته هاتفياً، وترافقت مع صديقي الروائي حسن حميد، وتوجهنا إلى بيته في المزّة.

إنه يرتدي بنطلوناً قصيراً، وقميصاً نصف كم.

بدا لي أنه كما لو أنه ملاكم يواجه خصماً شرساً أنهكه نزاله، وأن الجولات امتدت كثيراً، لا لضراوة ولؤم الخصم حسب، ولكن لعناد ممدوح الذي يخوض الجولة بعد الجولة رافضاً إغواء (الحكم) له بالانسحاب لعدم الجدوى من مطّ هذه المبارزة ذات الخاتمة المعروفة سلفاً.

ممدوح يتلمّس بأصابعه، وبكل هدوء شعر رأسه القصير الرمادي، يفرك الشعر وينسله ويتأمله، فتمّد السيدة إلهام رفيقة عمره وصديقته وزوجته منديلاً تجمع فيه ما يتساقط من الشعر...

تنظر إلينا وتعلّق

- سأحتفظ بهذا الشعر...

لم تقل شيئاً آخر، وهي كانت تبعد فكرة (الموت)، آملةً أن ينتصر ممدوح المحارب الذي لم يترك السيف، في معركته، ثمّ لترى شعره ينمو من جديد دليل العافية المستعادة، فيكون الشعر المتساقط تذكيراً بمعركة خاضها ممدوح بقوّة قلب ويقظة روح وتوّجها بالعودة إلى حياته المفعمة بالحيوية، وإلى محبيه، مستأنفاً رحلة العطاء.

ممدوح من معدن أصيل عصي على أن يثلم أو ينكسر، لذا واجه المرض الخبيث بالعمل، العمل الذي هو القيمة الإنسانية الخالدة، العمل الذي هو مقاومة، العمل الذي هو كرامة إنسانية.

ارتشفنا قهوتنا على مهل، لا شفقة في كلامنا، ولا عواطف مبالغ بها، فنحن في حضرة محارب، وهذا المحارب يقدّم بمضاء عزيمته درساً فذاً سيبقى مع شوامخ أعماله الشعرية والنثرية.

كل شيء كان حاضراً باستثناء الفكاهة والضحك العالي الصاخب، فنحن شهود غير محايدين على حالة اشتباك لا مزاح فيه ، بين واحد من خيرة أبناء جيلنا وعدو يريد أن يسلبه منّا.

ممدوح لم ينهر بسرعة أمام المرض، فهو قاوم بالدأب على الحياة، والإمعان في حبّها وتكريمها.

اشتغل ممدوح بأقصى طاقته، فمروره من هذه الحياة لم يكن عابراً، وهو يرفض أن يختطف وهو في الطريق كما لو أنه إنسان خرع يمكن أن يؤخذ على حين غرّة.

ممدوح عاش سنوات (المرض) مشغولاً بأمراض حياتنا العربية المدمّرة، بالفساد الذي يلتهم عافيتنا، بالخراب يفشيه مارقون بلا ضمائر، فهجا (العقلانية) الراكدة الزائفة ودعا لمواجهتها بالجنون الغاضب الخارج على حياة الخراف.

ممدوح أدان (حيونة) الإنسان العربي مباشرة بدون رموز كما يفعل غيره.

ممدوح لم يترفّع عن واقع حياتنا بادّعاء (الفّن) الصافي، والحداثة وما بعد الحداثة، هو أحد المجددين للقصيدة العربية، العارف بثقافته الفسيحة العميقة أن التخلّف في بلادنا له أسباب داخلية، فأعداء الداخل يحرمون الأمّة من الحريّة، والفعل، والتقدّم، والخروج من زمن الانحطاط، واللحاق بزمن الحداثة.

لذلك قدّم ممدوح عدوان كل هذا النتاج الباهر في زمن قياسي، لأنه ملأ وقته بجديّة لا بفارغ الكلام.

عاش ممدوح وأنتج كما لو أنه مؤسسة، وبقي دائماً الفلاّح الزارع، الذي يثمر زرعه خصباً.

أخي وصديقي ممدوح:

بعض الناس يعلي (الرثاء) من شأنهم، يكسوهم بما لايستحقّون، يعطيهم ما هم غير جديرين به، يجعل من (النصوص) التي تكتب عنهم (بياناً) يسحر العقول ويزيغها عن حقيقتهم...

ممدوح عدوان، والله، وأنا أكتب عنك، اشعر بالخجل لأنني مقصّر إلى ابعد الحدود، فأنت أكبر بكثير مّما أقوله عنك...

ممدوح عدوان: أنت درس كبير لمثقفينا، لمبدعينا، لكل إنسان عربي يريد أن يعيش بشرف وصدق وكرامة...

أنت المثقف المبدع العربي المقاوم حقاً.

فليتعلم منك كل من يعنيه أن يعيش ويمضي مرفوع الرأس، مكافحاً بعناد لجعل الحياة العربية لائقة بأبنائها وبناتها، برجالها ونسائها، حياة تعيدنا إلى التاريخ وتوقف حالة تحللنا وإخراجنا منه...

اشتهيت هذا الموت

محمود عيسى موسى

دقت ساعة الجمال المبحوح، ساعة الشام الموقوتة عند الثانية الأخيرة من العمر.

هرعنا من الاردن نحو الشمال، قطعنا سهل حوران ليلاً وأجنة القمح تتململ في باطن الاهراءات وتتناغى كالعشاق في مسيرة البزوغ، والنساء الحورانيات الساهرات على يقظة الحرث وغفوة الهديل في ابراج الحمام وضوء الزيت في القرى المتلألئة في المدى، يجدلن البكاء على الحبيب بقصب الصبر وعرق الجبين سلال الخبز، التي اعدت لجني الموسم والخير وبريق الحبوب، وابتهاجاً بقطاف اللمعان في ذهب البيادر والحقول.

دقت، فوق ذرى قاسيون، وللصوت رهبته وهيبته الجليلة، كأنه وُلد من جديد، ودَوّتْ الصرخة بين جبال قيرون، ودَوّت اللحظة نفسها، وانتزعته صرخة الرحم نفسها يوم ولد ويوم اختطفته يد المنون الصاعقة من الحياة.

ساعة الرحيل في الشام، هي ساعة الولادة للأوفياء بعد الموت وأول الطريق نحو الخلود.

هدأ السعال العتيق، الذي تعمد يوماً بماء الأردن، هدأ سعاله الى الابد.

كان صباح دمشق ازلياً، كفم ممدوح عدوان، صامتاً، مسكوناً بخجل رجفة اللقاء الأولى، مسبلاً اصابعه، يلا يُلوّح، يحشر حزنه في الحنايا ولا يقول شيئاً عن القسوة المبهمة في رعشة الوداع، كأن الدنيا بكماء بعده، وكأن المرارة بلا لسان.

كان الصباح ندياً، أخرس العيون، كلما رغرغت، تعثر الدمع بالأهداب، واختلطت المشاعر بفوضى الحافلات، وكان ممدوح على غير عادته، قد نام ليلته الأخيرة نائماً الى الابد، الا من رعشة تترقرق في الريق صابرة ابت الا ان تحرس طراوة الشفة السفلى، طافحة بالتذكار، تُذوب الشهد وتحمي النطق من الجفاف في دروب العطش.


ممدوح العدوان

رعشة في الريق، طفرت من جنون سويداء القلب، تميمة للنجاة من الموت خبأها ممدوح مُونة كل هذه السنين لشتاءات رفيقة الدرب وبلسماً لقلوب الأصدقاء والمحبين هدأ الكأس، كأسه الأسطورية الى الأبد.

كان صباح الشام الفواح بحكي النارنج والياسمين، مبللاً بالدمع، معسولاً بالرضاب، كفم ممدوح الذي سكت في النوم إلى الأبد، بعد رحلة السنوات الستين من المدن والبوح والشعر والكلام.

هدأ التبغ، تبغه وسحب دخانه المتصاعد الى الابد، وودع ممدوح حرير دمشق كما يودع الوميض السماء في السماء.

كان الموكب ينطلق بسرعة الصباح وجنون القصائد، وكان النهار يركض ويخطف معه الساعات كالثواني، وكان جسد الشاعر المسجّى

يشق الفضاء والاسفلت، المقطوع اللسان الطويل الممتد حتى حمص وحلب، كالبرق، يسابق وميضه الريح وضوضاء المدن، ويسابق شوقه، حتى في الموت، للثم حفنة التراب الأولى عند السفح الأول، التي جُبل وولد منها وكست عظامه بلحم السنديان وأمدت عروقه بدم معتق من روح الكروم.

قطعنا سهل حوران، قبلنا أمّنا دمشق قبلة الصباح وسرق الظهر منا النهار والطريق الطويل تشير الى حلب، اقتربنا من العصر.

هبت النسائم العليلة، وفي أعطافنا نحمل له محبة الأهل وسلامات النهر المقدس.

قال ممدوح هذه وجهتي وصبوتي، فمال بنا الموكب نحو الغرب ومال بنا الهوى معه صوب الحبيبة (مصياف).

ثم كان الخبز أول المستقبلين في اول فرن للتنور، إلى يمين أول الطريق، في قلادة القرى الممتدة حتى قيرون. مشت رائحة الخبز أمامنا وكان (هبالها) الطازج أول المشيعين.

الله، قرى بكامل عافيتها وفقرها وزيتها البكر وخوابي الشتاء تستقبل الموت بالخبز وتحمله الى الجبال وتحمل ابنها كصرة الارغفة وترتفع به كالنسمة ملفوفاً بوشاح الضباب الى السفوح.

هدأ الموكب واستراح الجسد المسجى لسماع دبيب الأرجل الحزينة، في سحر موطنه على وقع الرذاذ المتساقط وسحب الضباب، وهو يعبر مراتعه الأولى والطريق الجبلية الضيقة المحفوفة من جانبيها بالكروم وأهل القرى الشيوخ والرجال والنساء والصبايا واطفال المدارس بلباسهم الموحد رافعين أيديهم تحية لهيبة الصورة الراسخة ووفاء للشاعر الكبير.

مشى الموكب على مهل قبل موعد صلاة العصر، نحو مرتفعات (دير ماما) والطريق الجبلي البكر يذرف دمعه بكبرياء الجنة المشتهاة، والوديان والينابيع والأرض والسماء.

بعد الصلاة، دخلنا في غابة البلوط، المقبرة في الغابة، والقبر تحت جذع بلوطة عتيقة.

الشيخ الجليل بدأ بتلقين الشاعر بكلام سيدنا المسيح، كأنا صعدنا مع ممدوح الى الجنة ودخل السلام في النفوس كما يدخل الضباب في الأشجار والبيوت واختلطت النساء المتشحات بالسواد بالرجال، ولم تكن الثياب السوداء، ثياب حداد.

كان الحزن شفيفاً كالسحب التي تغطي المرتفعات.

هل رأيتم الجمال في الموت وفي القبور؟

رأيته، وعشته، وأحس به الأصدقاء، وسنحمل صورة هذا الوفاء وهذا الجلال الى النهر المقدس.

كلّلوه بالغار، غطوه بورق البلوط، كي ينشرح صدره لمّا يتحد بصدر الأرض ويمر صوته شجياً في حلق الجبل ويهدأ السعال.

رأيته، نعم، واشتهيت هذا الموت، وهذا الوفاء، والسلام، والجمال البهي. لم يداخلني الخوف ولم أره في وجوه الصبايا ولا في عيون الصغار ولا في تجاعيد الكبار.

اشهد اني رأيت الشعر يشيع شاعره ويمشي مع الناس ويرفرف فوق سطوح البيوت، ورأيت الخبز يشيع منجله ورأيت الكتب تحمل جثمان صاحبها وترفع روحه فوق رؤوس الآدمين الى العلياء.

ممدوح عدوان الكاتب العضوي بامتياز

فخري صالح

كان ممدوح عدوان كاتبا عضويا، بشهادة أصدقائه وكل من عرفه. كان كاتبا محبا للحياة، لكن ذلك لم يمنعه من الانقطاع، بكل جسده وروحه للكتابة والإنجاز الثقافي. كان مثقفا ملتحما بالواقع من حوله، بأهل قريته قيرون ومنطقته مصياف. ولعل مشهد أهل قريته ومنطقته في تشييع جثمانه يدل على تلك العضوية والاتصال الحميم بمسقط رأسه. رجال ونساء البلدة خرجوا من بيوتهم ليودعوا الجثمان في يوم قارس البرد، ويلقوا النظرة الأخيرة على جثمان ابن بلدتهم. أطفال المدارس اصطفوا هم أيضا رافعين أيديهم بالتحية لممدوح الذي أدخل في قاموس الكتابة الشعرية العربية أسماء: مرتفعات دير ماما، وقيرون، ومصياف، حتى إنني سمعت امرأة تقول أثناء التشييع إن ممدوح انتشل تلك المنطقة من النسيان وسلط ضوءا قويا عليها في شعره.

أما بالنسبة لي فقد مثل ممدوح عدوان نموذج الكاتب الذي يكدح في الكتابة بوصفها حرفته ومهنته التي لا يملك شيئا غيرها، فقد كان على مدار سنوات طويلة منشغلا بالإنجاز في حقول عديدة: بدءا من الشعر، مرورا بالرواية والكتابة المسرحية، والترجمة، وكتابة المقالة، وانتهاء بالكتابة الدرامية التي كان يزاولها من منطلق البحث والقراءة المستفيضة للإرث الشعري والسردي العربي، على نحو ما جاء في مسلسليه عن الزير سالم والمتنبي. ما أقصده هو أن ممدوح عدوان كان مثالا لما ينبغي أن يكون عليه الكاتب العربي، متفرغا للكتابة مشدودا إليها بكل حواسه، راحلا إليها دون غيرها مما يحف بها من مغريات ومناصب ومنافع دمرت، ولا زالت تدمر، كثيرا من المواهب التي لو لم تنشغل بمتع الدنيا الفانية لأنجزت الكثير.

كان ممدوح، للقريبين منه، وحتى للمطلين عن بعد من خلال اللقاءات السريعة وعبر الأصدقاء، نقيضا لهذه الفئة من الكتاب العرب الذين انشغلوا بأشياء كثيرة غير الكتابة، وبددوا مواهبهم على أبواب المنافع العامة وفي الدفاع عن السلطة وهي غارقة في الخطأ. ولذلك كان مكروها من قبل هؤلاء، معدودا خارج السرب الذي يدفن رأسه في الرمال. وكان في الوقت نفسه منصرفا بإخلاص يحسد عليه إلى الكتابة، يصحو صباحا، كما صرح أكثر من مرة في اللقاءات الخاصة والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، ليكتب، ويسهر ليكتب، دون أن يسمح لنفسه بأن يبدد بعض وقته في المهاترات التي تغلب على الراهن الثقافي العربي. هكذا أنجز عددا كبيرا من المجموعات الشعرية، وروايتين، وعددا من النصوص المسرحية، ومسلسلات تلفزيونية، وترجمات عديدة على رأسها إعادة ترجمة الإلياذة عن الإنجليزية، بحيث بلغت الكتب التي نشرها حوالي الثمانين كتابا في رحلة عمره التي بلغت ثلاثة وستين عاما ثم توقفت. ولا أظن أن ثمة كاتبا عربيا آخر استطاع في فسحة العمر هذه أن ينجز ما أنجزه ممدوح عدوان.

لقد كان ممدوح عدوان في شبابه شاعرا متحمسا لتغيير الواقع الشعري العربي، وكان من الأسماء التي فاجأت القراء في منتصف ستينات القرن الماضي. كان صوتا طالعا من الجرح العربي النازف، وكانت فلسطين في قلب شعره، حتى ظنه كثيرون شاعرا فلسطينيا. كان شاعرا غاضبا تنضح قصائده بذلك النوع من الألم النبيل الذي يرى الهزيمة تشرش في الواقع وتصبح جزءا من آليات الحياة العربية. وإذ نعود إلى قصائده الأولى نعثر على العبارة الشعرية الحادة، والغنائية الملتهبة، والاقتراب من سمات شعر المقاومة الفلسطينية الطالع في الستينات. هكذا كان صاحب "الظل الأخضر"، و"الدماء تدق النوافذ"، و"للخوف كل الزمان". لكن شعره فيما بعد بدأ ينحو إلى العناية بالتفاصيل، إلى بعض المباشرة وشرح الفكرة التي تقوم عليها القصيدة. ولعل ذلك ما أبعده قليلا عن قلب حركة التحديث في الشعر العربي المعاصر، لأن التيار الأساسي في هذه الحركة لا زال يفضل الصوت الخفيض على النبرة العالية، والإشارة على الوضوح وتسمية الأشياء بأسمائها في القصيدة.

لكن هذه الانحناءة العاصفة في شعر ممدوح عدوان لا تضير عمله، لأنه كان رجلا متعدد المواهب، معنيا بالوصول إلى القارئ عبر سبل عديدة: من خلال الكتابة الروائية، والمسرحية، والدرامية، والمقالة الصحفية، والترجمة التي أنجز فيها الكثير الذي يعجز عنه أشخاص عديدون فكيف بشخص واحد منشغل بفنون وأنواع أدبية كثيرة!

عندما سيقرأ ممدوح عدوان في المستقبل بعين فاحصة محايدة، ويطل الباحثون على إنجازه كله، سوف يظهر أن الشعر كان مبثوثا في كل ما كتبه: في المسرح والرواية والدراما، وحتى في ترجماته الجميلة التي تشدك إلى عوالم من ترجمهم: من كازنتزاكيس في "تقرير إلى غريكو"، إلى هيرمان هيسه في "سدهارتا" و"دميان"، وفرديناند أويونو في "الشيخ والوسام"، إلى عدد آخر من الترجمات المميزة التي أنجزها عدوان.

خليل قنديل

ممدوح عدوان

الموت المدجج بالحيـــاة

دمشق الممتدة والمتسعة كانت تعاني من ارتباك في ذاك الصباح، بدا ذلك واضحاً من الغيوم المتوزعة في السماء، والتي خلفت صباحاً مطرياً، هو اقرب الى الرذاذ، بينما الشمس كانت تتحرك بخجل لا يخلو من شقاوة... شقاوة تجعل المرء يحس بقسوة ارتباك دمشق هذا الصباح.

صباح مُرتبك، والمدينة تبدو وكأنها تتشح بغمامة حزن، ونحن ابناء السلالة الشقية، ابناء سلالة الكتابة، كنّا نقف بنوع من التراص المرتبك ايضاً، بانتظار أن يخرج جثمان الشاعر «ممدوح عدوان» من مشفى الأسد.

مثقفون، وفنانون، وكتّاب، صحافيون، وكاميرات تلفزيونية وأجيال متفاوتة الأعمار، كلهم جميعاً ينظرون إلى هناك حيث الباب، فم المشفى، بانتظار خروج الجثمان.

والسؤال الذي قفز الى رأسي وأنا أراقب كل هذا الارتباك، ان كانت المدن تعي في ايقاع روحها الجمعية، أو في مساحة أمكنتها، وشوارعها وازقتها، محادثة فقدان الشاعر؟ وكانت الاجابة تتخلق في رأسي، من أن ثمة علائقية خاصة بين الشاعر ومكانه، ذلك ان الشاعر لا يذهب في يومه الرتيب، ولا يذعن بتراتبية الوقت، ولا يعطي رأسه لأول وسادة، بل يظل يقظاً وهو يُكهرب الامكنة بحضوره، ويمغنطها بقهقهاته، وسهره، وشقاء تبغه حتى يسلمها مخفورة الى الصباح التالي.

وإلا ما معنى هذا الارتباك الدمشقي؟

أليس هذا هو اليوم الأخير لممدوح عدوان في دمشق؟ ممدوح عدوان الذي حضر الى دمشق فتياً، وهو يحترق ببدائية التكون الأول للشاعر كي يدرس في جامعتها اللغة الإنجليزية.

أليست هذه دمشق.. مساحة كتابته الأولى ابتداء من مسرحيته الشعرية الاولى «المخاض» مروراً «بالظل الأخضر»، و«الأبتر»، وتلويحة الأيدي المتعبة»، و«محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، و«الدماء تدق النوافذ»، و«اقبل الزمن المستحي» و«امي تطارد قاتلها»، و«يألفونك فانفر»، و«ليل العبيد»، و«هملت يستيقظ متأخراً»، و«زنوبيا تندحر غداً»، و«لو كنت فلسطينياً» و«حكي السرايا»، و«القناع» و«مذكرات كازنتزاكي» و«المتنبي» و«الزير سالم» وترجمة الياذة هوميروس.

اي خمر اندلق في جوف الشاعر وتألق في الرأس؟ أي ركام من التبغ شهقه ونفثه عدوان؟ أي قراءات، حوارات، صداقات، علاقات جائرة، اشتباكات حبرية وكلامية واتهامات اي صباحات دمشقية وأي مسارات، واي حفر في صخر التنطيق مارسه عدوان للشوارع، والأزقة؟ وأي حنو لياسمين دمشق ايقظ صباحاته. ولامس أول مساءاته؟

أشهد أن دمشق كانت حزينة حد المشاهدة بالعين المجردة، حينما توارت أكاليل الورد على الجثمان، والذي ادخل في جوف سيارة (الإسعاف).

واشهد اني رأيت الأمكنة، وحينما بدأ موكب الجنازة بالمسير باتجاه قيرون - مصياف - قرية الشاعر تلوح بقاماتها الاسمنتية مودعة الشاعر عدوان، وإن الاشجار ارتعشت وان الشمس ظلت تناوب الغيوم الصغيرة بالحضور.

الطريق الى مصياف بعيد، والسيارة التي تحمل الجثمان ابتلعها الاوتستراد الطويل، ونحن وفد رابطة الكتّاب الاردنيين: فخري صالح، سعد الدين شاهين، محمود عيسى موسى، سلطان القسوس، محمد المشايخ، والزميل عبدالله حمدان رئيس تحرير مجلة «عمان» مندوباً عن أمين عمان، كلنا يجمعنا هم فقدان الشاعر واستطالة الطريق، وحافلتنا التي بدت وكأنها ذاهبة إلى أقصى الأمكنة.

حين حاذينا «حمص» ودخلت الحافلة في الطرق الفرعية، زادت دهشتي من خصوبة الارض، وبساطة القرى الصغيرة التي تبدو بيوتها المتلاصقة وأناسها وكأنها تتحرق شوقاً لرؤية شاعرها الذي اخذته دمشق ذات نهار وحفر اسمها في العواصم.

وحين دخلنا «مصياف» التي أقام الشاعر عدوان في مركزها الثقافي آخر أماسيه الشعرية، قبل أسبوع من وفاته. كان بسطاء الناس، نساء رجال، صبايا، شباب، اطفال، يقفون على جانبي الطريق يأدون ما يشبه التحية العسكرية اجلالاً للشاعر الذي ايقظ المدن والعواصم بحضوره.

وحين دخل موكب الجنازة «قيرون» التي بدت وكأنها تحرس الجبال المتطاولة حد ملامسة الغمام، كان أهل القرية جميعهم بانتظار الشاعر، الذي عاد اخيراً اليهم، عاد عودته النهائية، الى ارضه التي تخلق منها.

كنت وأنا أراقب ارتجافة النعش فوق أكتاف شباب القرية ورجالها وهو يهبط بالشارع الفرعي المتجه نحو المقبرة، انظر بدهشة الى غابات البلوط والأشجار المتشابكة، وبقع الثلج المتشابكة مع الأعشاب، وحينما التفت الى يساري نحو الوادي السحيق ورأيت الجدول الذي يندفع ماء، احسست وكأن الطبيعة في بداية الخلق، وأنها خلقت للتو، وأن الموتى في هذا المكان يعاودون حضورهم في اليوم التالي، وهذا على الأغلب ما سيفعله ممدوح عدوان، برغم النعش الذي عاد فارغاً وهو يتقافز بين الأيدي بعد الدفن.

في الجهة المقابلة كانت النساء يقفن بملابسهن السوداء، وكانت «الهام» زوجة ممدوح تقف مرتعشة الأطراف والملامح، محاولة ان تصدق غياب «ممدوح»، كانت مختنقة بالبكاء، لكن الذي يجعلها تتماسك ربما هذا الحضور لكل هؤلاء الأحبة، وربما اختناق الطبيعة ذاتها في ذلك المساء، وهذا العناق الحميم بين قيرون المكان وجسد ممدوح.

وحينما أدرنا ظهرنا للمقبرة.. كان ممدوح عدوان يقف بقامته فوق أعلى جبل في قيرون يلوح لنا مودعاً.

وكان لكل منا دمعته الخاصة.. ونحيبه الخاص...

روكس بن زائد العزيزي: من القراءة إلى الفرجة

إبراهيم خليل

أخيرا تغلب الموت على شيخ الكتاب والأدباء الأردنيين المرحوم روكس بن زائد العزيزي، فقد اختطفته يد المنون بعد أن مدّ الله في عمره أمداً، وأخر في أجله شأوا، نيف على المئة من السنين، وزاد على ذلك اثنتين، تابع فيهما الكثير من النشاط الأدبي والثقافي. وظل متشبثا بقلمه الرشيق حتى الأيام الأخيرة، يكتب مقالا هنا ويملأ عمودا هناك، ويصحح هذا ويثني على ذاك، ويطيل النظر في كتبه القديمة فيعيد نشر بعضها، أو ينقحه بتشذيب يتطلّب حذفا أو إضافة أو تصويبا، وكأن الرجل الذي ولد في الثالث والعشرين من أغسطس / آب ١٩٠٣ في مأدبا ما ولد إلا ليكون كاتبا وأديبا شديد التعلق بالتراث. شهدت مدرسة دير اللاتين تفتح طفولته على الوعي بأحرف الهجاء، فأتقن العربية والإنجليزية والفرنسية، وما أن شبّ عن الطوق، وأتم دراسته الأولى حتى عيّن معلما في المدرسة ذاتها، ليقرئ الأطفال مبادئ العربية فضلا عن اللغتين الأخريين. ولم تكن الأردن في ذلك الحين تعرف المدارس إلا في القليل الذي لا يؤبه له ولا يقاس عليه. ونظرا لنجاحه المطّرد إنتقل للتعليم في مدرسة تراسنطة في القدس، وكلية الروم الكاثوليك بعمان، فراهبات الناصرة والكلية البطركية الوطنية، مما جعله رائدا في التعليم والتربية تخرجت على يديه شخصيات بارزة، وأعداد غير قليلة من رجالات القلم والفكر.



روكس بن زائد العزيزي

بدأ نشر مقالاته منذ عام ١٩٢٢ وراسل صحفا في بيروت والقاهرة وصيدا. وكتب أول قصة أردنية قصيرة - يمكن احتسابها في الرواية بمصطلحات هاتيك الأيام ومفاهيم ذلك الزمان- بعنوان " أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا " عالج فيها بأسلوب قصصي حوادث تاريخية وقعت في جنوب الأردن نحو سنة ١٨٣٢وهي المعروفة باسم " هيّة الكرك " ونشرت في حينه غير مرّة.. قبل أن يقوّم العزيزي بتحويلها إلى مسرحية يشرف على إخراجها وتمثيلها بنفسه.

والعزيزي مثلما هو معروف أحد رواد القصة في الأردن، ورائد من رواد المسرحية ترجمةً، وإعداداً، وتأليفاً، وتمثيلاً، وإخراجاً. اشترك في إعداد مسرحيات: يوليوس قيصر وهملت وتاجر البندقية ووفاء العرب وصلاح الدين والسموأل والرشيد والبرامكة وغيرها من المسرحيات.

ويبدو من النظر في عناوين الأعمال التي شارك فيها أنها جميعا إما مسرحيات تاريخية، وإما مسرحيات تدور حول موضوعات مستخرجة من التراث العربي الإسلامي، فهي تبعا لذلك شبه تاريخية. والنص المسرحي

المطبوع الذي يعرفنا بأعمال العزيزي تعريفاً وثيقاً هو نص شبه تاريخي ؛ فهو يعالج أحداثا وقعت في شرق الأردن زمن إبراهيم باشا وحملته على بلاد الشام ونزاعه مع الباب العالي في الآستانة... وحوادثها تقع سنة ١٨٣٢ والقصة التي تناول فيها هذا الحدث ونشرت في المجلة الجديدة لسلامة موسى كانت بعنوان (أبناء الغساسنة) مثلما مر، وقد جرى تحويلها إلى نصٍّ مسرحي باسم الأرض أولاً.

وملخص القصة التي طبعت في كتاب مستقل في رافات بفلسطين سنة ١٩٣٧ أنّ زعيم الكرك في حينه إبراهيم الضمور - الذي عرف بكرمه وسخائه على عشيرته وضيوفه وقاصديه من الغرباء - أجار أحد الأشخاص ممن ثاروا على إبراهيم باشا، واسمه قاسم الأحمد، وعلى عادة البدو في تقاليد الدخالة والدخيل يمتنع الزعيم الضمور عن تسليم دخيله لجند الأمير إبراهيم بن محمد علي الذي ألقى هو وجنده القبض على ولديّ الضمور وهما علي والسيد وعلى الرعاة وبعض القطعان التي كانت في حوزتهم، وبعث إليه يتوعّده إن لم يسلّمه الكرك والغريم الأحمد وإن لم يسهل له أمر الاستيلاء على البلاد فسيقوم بقتل ولديه حرقا، ولن يرحل عن البلدة حتى يأخذها عنوةً. عندئذ تختلف مواقف الرجال المحيطين بالضمور، فعمّه - مثلاً - محمد الضمور ينصح بالاعتصام داخل القلعة وتسليم المدينة التي لا قبل لها بمواجهة جيش الباشا. ويرى بعض الوجهاء مثل هذا الرأي، لكن إبراهيم الضمور يأبى ذلك، وفي خلوة بزوجته (عليا) يكتشف أن امرأته هي الأخرى لا ترى هذا الرأي ؛ فالشرف والعِرْض والوطن أغلى من كل شيء. وإذا كان الباشا قد هدد بقتل علي والسيد فليقتلا فداءً لعِرْض النساء والأهالي وكرامة الوطن. وهكذا تقرر الأكثرية الوقوف إلى جانب إبراهيم الضمور، الذي يوجّه الرجال لحمل ما لديهم من سلاح واستخدام الوسائل البدائية البسيطة في مقاومة الجند الزاحفين إلى المدينة.

وما هي إلا أيام قليلة حتى يهجم جند الباشا على الكرك التي اعتصم أهلها من النساء والأطفال والشيوخ في القلعة فيما قاوم القادرون منهم جيش الباشا بالصخور والحجارة التي دحرجوها من الأعالي فأدت إلى مقتل الكثيرين منهم، مما دفع بهم دفعاً إلى الانسحاب مهرولين بعد أن أضرموا النار في الشابين علي والسيد. ثم إن المنسحبين ضلوا الطريق فأسروا رجلا يقال له جلحد الحباشنة وعذبوه تعذيبا شديدا ليكون دليلا لهم، فأخذهم من طريق القنية عوضا عن طريق وادي الكرك، مما أوقعهم في مطبات منها انهيار جانب من الطريق، وتساقط أعداد كبيرة من الجند صرعى نتيجة التعب والجوع.. وهكذا تغلب الضمور وقومه على جند إبراهيم باشا الذين عادوا أدراجهم دون أن يحققوا ما أرادوه.

فالقصة من هذه الناحية قصة شبه تاريخية، وشبه اجتماعية، لأنها تلقي الأضواء على مجتمع البادية الأردنية، وتصوّرُ جانبا من العادات والتقاليد تصويرا لا يخلو من مبالغات يبدو فيها الكاتب وكأنه باحث يرصد بقصته تفاصيل الحياة اليومية. وهذا مثال من وصفه لمأدبة العشاء التي أقامها الضمور في بداية القصة: " ونحو الساعة يقدم المنسف وهو صحنٌ عظيم الاتساع فيه مئات من رقاق الخبز المنضج على الصاج، يحمله ستة رجال، كل منهم يحمله بحلقة، وقد كومت عليه الذبائح كاملةً، رؤوسها الثلاثة في أعلى الطعام، وأخذت ميازيب السمن تتدفق على أيدي الضيوف، وزادوا النار ضراوة هداية لضيفان الليل ". (ص٤)

فمثل هذا الوصف لا يخدم نمو القصة الدرامي، وإنما هو شريحة وصفية الغاية منها أن يلمّ القارئ ببعض العادات البدوية.

وقد حافظ العزيزي تقريبا على هذه الحكاية، التي سقنا للقارئ ملخّصا لها، في مسرحيته، التي وسمها بالعنوان المذكور آنفا " الأرض أولاً" ونحن نقول إن هذا العنوان لا يخلو من غرابة لأن المؤلف نشر هذه القصة بعنوان هو "نار الباشا ولا العار" في مجلة رقيب صهيون. ونشرت في صحيفة الدفاع المقدسية بعنوان " النار ولا العار " وحظيت بتقريظ رائد القصة القصيرة في مصر محمود تيمور، الذي بعث للعزيزي رسالة ينوه فيها بالقصة وبأسلوبها السهل الممتنع.

يقول محمود تيمور في رسالته المؤرخة في ٤ آب / أغسطس ١٩٤٠ ما يأتي: " قرأتها بشغف كبير، فوجدت فيها لونا جديدا في الأدب العربي لم نكن نعرفه من قبل، وهو وصف حال المجتمع العربي في ذلك الوقت - يقصد نحو عام ١٨٣٢ - فقد أجدتم تصوير البيئة، وأبطال القصة، تصويراً تغبطون عليه. "

إلى جانب هذا يرى تيمور في القصة " رواية شائقة الحوادث، فيها تحليل نفسي ممتع، وسلاسة في السرد " ونستشف من الملاحظة الأخيرة أن كلاً من تيمور والعزيزي كانا يخلطان بين القصة والرواية ؛ فهو في الرسالة نفسها يصف العمل بأنه قصة " وصلتني قصتكم " وبأنه رواية " رواية شائقة " أما المؤلف ذاته فقد وصف العمل بأنه قصة حقيقية. ومن غير شك استخدم العزيزي في كتابة هذه القصة ما يناسب الحكاية من حوار شبه عامي مثلما ورد على لسان محمد الضمور (ص ٦) " عرض الكركيات ودّه سلاح يحميه. " و " والله ما ادري ويشْ عذرك "أو " زينْ.. زينْ والنِّعِمْ بالله " وما لا يناسبه مثل اللغة العربية الفصيحة التي لا تتواءم وأقدار الشخوص. يقول واصفا (عليا) زوجة الضمور: " عزيزة النفس، مثالية النظرات، لا تفارق الابتسامة ثغرها، لم تر مغريةً في الضحك، عطوفة على الفقراء، لم يرها زوجها مدبرة من يوم زواجها، ترفل في غاب أثيث من الشعر الأسود، تنشر في وجهها مراجيع وشم يراها البدو من متممات السحر والجمال. ما وجدها زوجها على طول سهراته نائمة ولا شاهدها متضجرة من الدهر، فهي صابرة فخورة ذات رأي صائب يجد فيه إبراهيم عونا على كثير من ملمات الأمور." (ص ١٦)

فمثل هذا الوصف يفترض أن يعبر عن رأي إبراهيم الضمور الزوج، ونحن نعرف من القصة أنه أمي لا يعرف الكتابة ولا القراءة بدليل أنه يدعو الخطيب النصراني جريس ليقرأ الكتاب القادم من الباشا. ومثل هذا الوصف لا يتلاءم مع الضمور لا ثقافة ولا فكرا، لأنه كلام أقرب إلى التحليل المبني على معرفة باللغة العربية ذات المستوى الجزل العالي.

وفي المسرحية نجد العزيزي يتقيد بالحوادث ذاتها، ولكنه يطيل في بعضها كثيرا، ويضيف إليها تفاصيل يتطلبها المشهد الدرامي. فمن تلك الإضافات تهيئة الظروف لبدء الحوادث، وقد لجأ إلى الحوار الذي أجراه بين إبراهيم وعمه، وعليا زوجة إبراهيم حول الموسم والخير والرعاة، وأضاف مشهدا تتحدث فيه نساء

من البلدة عن خطيب المزار (مالك) الذي رفض قراءة كتاب الباشا عندما طلب منه ذلك. وهذا شيء أشار إليه المؤلف في القصة حين ذكر له الضمور ما ينسب إليه من سلوك مشين. وأضاف أيضا شيئا جديدا لم يذكر في القصة وهو المشهد الذي يجري في أحد قصور محمد علي في مصر مع ابنه إبراهيم باشا حوّل تنكر الباب العالي لوعوده. وقد أضاف إلى ذلك كله مشهداً آخر هو قدوم قاسم الأحمد إلى مضارب عشيرة الضمور في الكرك والحوار الذي أجراه المؤلف بين الدخيل والضيوف. وثمة إضافات عديدة أخرى منها مشهد العرافة أو البصّارة التي مر الكاتب على ذكرها في القصة مروراً عابراً، ولكنه في المسرحية استغل المشهد لإظهار بعض العادات والتقاليد والأعراف البدوية.

كذلك الفصل الثالث زاد فيه المؤلف مشاهد تروي فظائع مما ارتكبه جيش محمد علي لتصعيد الصراع وبث الرعب في نفوس الأهالي كي يزداد حرصهم على تجنب المواجهة، وإذا كان مشهد الحلم الذي رآه الضمور في القصة لا يتطلب سوى فقرة واحدة تسرد ما رآه ؛ فإنه في المسرحية عرض لهذا الحلم من خلال الحوار الذي تعددت أجزاؤه وتنوعت مراميه حتى أمكن تفسيره في نهاية المسرحية، مما يضفي على المشهد الدرامي تشويقا وبث الاحساس بترابط الفصول والمشاهد حتى نهاية المسرحية..

ومن المشاهد التي حرص المؤلف على تكرارها من القصة في المسرحية المشهد الخاص بخطيب المزار والخطيب النصراني جريس. فثمة عناصر شبه كوميدية كثيرة في الموقفين، وقد يكون المؤلف أراد بتكرارها عدم تغييب العنصر الكوميدي في النص. أما العامل المصري الذي قرأ الرسالة في المسرحية فقد أعطي فيها حقه من التركيز أكثر مما أعطي في القصة. وزاد المؤلف في المسرحية عنصر الصراع الذي بدا فاترا في القصة، فإبراهيم يتقلب بين الاصرار على مقاومة الغزو والامتثال لرأي عمه وبعض وجهاء العشيرة ممن يخشون على نسائهم وعلى البلدة... بين ثقة الرجل بنفسه وخشيته من أن تنهار زوجته عليا فلا يهنأ لها بال ولا يقر لها قرار حتى ترى ولديها السيد وعلي قد عادا إلى البيت حيّين يرزقان. هذا الصراع انتقل بدوره إلى الأم (عليا) فهي لا تأسف لشيء مثل مقتل ولديها رهينتين بيد طاغية غاشم لا يدري ما الذي هو فاعله بدلا من أن يقتلا في ساحة القتال وميدان الشرف. وهذا الصراع - مثلما ذكرنا هو الذي يذكي الحوادث ويعجّل في الوقت نفسه باتخاذ الموّقف الحاسم، فعندما تطلب الزوجة (عليا) من الضمور مفاوضة الباشا ويخبرها بأنه يرفض التفاوض تقول له: " إهانة المال ولا العيال، والعيال ولا العرض، والعرض ولا الأرض " ومن هنا جاء تعبير المؤلف الأرض أولا... عنوانا لهذه المسرحية التي ظهرت في زمن مبكر جدا وهو ثلاثينيات القرن الماضي.

وقد حشد المؤلف في مسرحيته هذه ذات الفصول الخمسة نحو سبع وعشرين شخصيّة عدا الكومبارس وهم خمسة ضيوف وست نساء... وبعض هذه الشخصيات وإن كان دورها ثانويا مثل (جلجد الحباشنة) وخطيب المزار وجريس والبصارة والقندلفت والوجهاء الذين يتجاوز دورهم الدور الثانوي، إلا أن المؤلف عني بتحليل هذه الشخصيات تحليلا يتجلى أثره من خلال الحوار وليس من خلال السرد، وهذه فضيلة لروكس العزيزي، لأنه تنبه إلى سلبيات السرد في العمل المسرحي. على أن أبطال المسرحية وهم: إبراهيم ومحمد وعليا وسليمان العزيزات وغيرهم مثل إبراهيم باشا ومحمد علي أضفى عليهم المؤلف ما يستحقونه من الوصف والتصوير الداخلي والخارجي بحيث يمثل كل منهم بعدا وظيفيا، فإبراهيم يمثل التحدي والمجابهة والإرادة الحرة، وعليا تمثل العفة والأنوثة عندما تساند الزوج في الأيام المرة أسوة بالأيام الحلوة، ومحمد الضمور يمثل ما يمكن تسميته اعتدالا وتعقلا ورزانة إذا ساغ التعبير تؤدي في بعض المواقف إلى شيء من التخاذل الذي لا يصل حد الجبن. بينما يمثل إبراهيم باشا البطش والجبروت والظلم في أبشع صوره.

ولعل العزيزي قد أفاد في مسرحيته هذه من كتابته للقصة قبل تحويلها إلى مسرحية. ففي كل الأحوال تختلف لغة القصة عن المسرحية، لأن القصة تقرأ ولا تمثل، وتفهم ولا تشاهد بالبصر ولا بالبصيرة، لذا إذا كانت لغة القصة عالية المستوى رصينة ترقى عن مستوى القارئ، فذلك عيبٌ يمكن تجاوزه والتسامح فيه، إلا أن المسرحية لا تحتمل أن يدار فيها الحوار بين الأشخاص بغير اللغة التي يتكلمون بها فعلا، وتمثل أقدارهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية، فإن كانوا رعاة أو بدّوا فليتكلموا باللهجة التي تحاكي شخصياتهم، وهكذا نجد العزيزي متواضعا للغاية في مسرحيته الأرض أولا.. ونجد حواره يكاد يكون عاميا إن لم يكن عاميا بالفعل في بعض المواقف: " والله يا جماعة الخير انهم ذكروا على ذمتهم انها الخيل يوم تمر منْ عند قبر هايل تظلّ ترجف خصوصاً بالليل " (ص٣٣) و" البلاد التي تقع في طريق الجيوش ما هي بخير " (ص ٤٤) و" الرجال للشدّات. والبلاد تقاتل مع أهلها " (ص٤٦)

وعلى الرغم من هذا التبسيط في لغة الحوار إلا أن العزيزي تعاوده الرغبة الشديدة في البيان البديع فنجد في مسرحيته شطحات ينسى فيها أنه يكتب مسرحية وحواراً، فيتحوّل النّصُّ إلى كتابة إنشائية بليغة، ومصداق ذلك ما نجده في الحوار الآتي بين علياء وإبراهيم، إذ تقول علياء: " أذكر ذلك ولا أنساهُ، وكيفَ أنسى تلكَ الليلة العجيبة التي هاجمتْنا فيها حيّةٌ عظيمة لدغتْ فرسك فماتتْ لساعتها، وذعَرَتْ الحيَّ بكامله، واضطرتْنا للرّحيل من قرْب ذلك الرّجْم، كيف أنسى انقلاب دلال القهْوة، وامتلاءَها بالرّماد، وصياح الدجاجة كأنّها ديكٌ، إنها ليلة لا تنسى، لقدْ جئْتَ أنت مضطربا على خلاف عادتك. " (ص٦٣)

وأياً ما كان الأمرفإن تفكير العزيزي في أن يحوّل قصته أبناء الغساسنة إلى مسرحية، وتقديمها في عرض تمثيلي، مع ما يتطلبه ذلك من إضافات وزيادات، ومن تحوير في بعض المواقف، واستغناء عن الأخرى، لأمرٌ يدعو للإعجاب، لا سيمّا في وقت لم تكنْ لدى الأردن مؤسسات مسرحية، ولا فرق جادّةٌ، ولا تقاليد متبعة في مجالات التمثيل والمشاهدة والإخراج، وحسبه أنه نجح في أن يعدل بقصته من مستوى النص المنذور للقراءة إلى مستوى آخر يعرضها فيه للمشاهدة والفرجة.

بعض مراجع المقالة:

ابراهيم خليل: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن

محمد أبو صوفة: من أعلام الفكر والأدب في الأردن

سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن

كايد هاشم: قاموس المؤلفين في شرق الأردن حتى عام ١٩٤٨

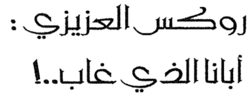
روكس العزيزي: الأرض أولا (مسرحية) وزارة الثقافة ١٩٨٨

: أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا (قصة) ١٩٣٧

: بدء الحركة المسرحية في الأردن (مقالة) مجلة الفنون، ع ٣

صادق خريوش: التجربة المسرحية الأردنية

مخلد الزيودي: بدايات المسرح الأردني (ورقة قدمت في ملتقى عمان الثقافي) ١٩٩٥.



يحيى القيسي

تفصل بيني وبين العزيزي ستون سنة أو يزيد، بكل ما تحمله من اختلافات وهموم ومعارف وآفاق، ونظرة إلى الحياة والكون، وكان أن التقيت الرجل وهو يستعد لمئويته قبل نحو سنتين من أجل إنجاز فيلم " سيرة مبدع " ضمن السلسلة التي اشتغلت عليها عام ٢٠٠٢ لصالح اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة ثقافية، والتلفزيون الأردني وكان أن وقع الاختيار على عشرين شخصية من أبرز الكتاب والفنانين عندنا، وبالطبع كان العزيزي أولهم، وقد نصحني بعض الأصدقاء حينها أن أبدأ السلسلة به لكبر سنه، وحتى ألحقه في حياته قبل أن يرحل، ولا أدري كيف شاءت الأقدار أن يكون مؤنس الرزاز الأول رغم صغر سنه وأن يرحل بشكل فجائعي، ولو كنت قد اتبعت النصيحة ورتبت السلسلة حسب الأعمار، لما أنجزت ذلك الفيلم الخاص بالصديق الرزاز، ولكني الآن وقد انتهيت من توثيق عشرين شخصية بارزة في الفكر والأدب والفن عندنا شهد في حقهم نحو مائة شخصية أخرى من أقربائهم وأصدقائهم ومن أبرز الكتاب والنقاد، لا أجد تفسيرا لتلك الطاقة العجيبة من البحث والاجتهاد التي انتابتني حتى أكملت السلسلة، والتي لن يعرف البعض قيمتها إلا بعد سنوات طويلة وخصوصا تلفزيوننا العزيز... !

أعود إلى شيخنا العزيزي الذي استقبلني مرحبا حينما ولجت بيته في أحد أيام الإعداد للتصوير، وأذكر أنه كان يلبس بدلته وربطة العنق، والحطة الصفراء وهو في كامل أناقته، وحينما عرف أنني قيسي قبلني مرة أخرى، لأن مرضعته التي أنقذته بعد رحيل أمه في طفولته كانت سيدة قيسية، ولهذا فربما تسري بيني وبينه روابط القربى بالرضاعة، ثم أنني استمعت منه إلى حكاية تنكبه للبحث والتوثيق للتراث الأردني وكان دافعه في ذلك أنه التقى ببدوي كاد أن يبطش به الأتراك فأنقذه من شرهم، فأنشده ذلك شعرا جاء فيه قال " روكس خوي الجود منصور على عداك... صيتك وصل للصين وبلاد شاما... حياك ربي كل ما حل طرياك... ولد العزيزي يا عقيد النشامى..." وقد تذكرت هذه الأبيات بعد عدة أيام حينما تواعدنا على بدء التصوير في بيته، لكن فريق التلفزيون ألغى التصوير في ذلك اليوم لسبب ما، وكان أن اتصلت ببيت العزيزي لأعتذر عن هذا الأمر الطارئ فأبلغني ابن أخيه كامل الزوايدة أن العزيزي قد أولم لنا منسفا، وأنه من الواجب علينا الحضور، فحاولت أن أعتذر بشتى الطرق فأبلغني الرجل مازحا أن العزيزي يقول: إذا لم يحضروا وجبت عليهم " المربعة" حسب عادات العرب، ولم أكن أعرف ما هي " المربعة " حتى فهمت منه أن الذي يتخلف عن وليمة أقيمت له عليه أن يردها مربعة أي أربعة أضعاف أو مرات، وكان أن تدبرت الأمر أنا وفريق تصوير جاء على عجل إلى بيت الرجل حتى لا نخرج بسواد الوجه، وبالطبع بتربيع المنسف أو تدويره، وهكذا عرفت أن " خوي الجود " ما زال على حاله منذ ثمانين عاما أو يزيد يوم التقى ذلك البدوي...!!

كان تصوير اللقطات مسألة صعبة خصوصا وصوت العزيزي خافت وهامس، ثم أن حركته ثقيلة، وذاكرته كانت قد بدأت بفقدان بعض الأحداث، ولهذا كان يعيد القصة أو يكررها، أو يبتر جزءا منها، وكان أن خرجنا بذلك الفيلم صحيحا معافى بعد جهد رغم قصر اللقاءات، وعدم قدرتنا أن نتحكم بالأسئلة أو إدارة دفة الحركة أو إيجاد خيط متماسك للعبارات والجمل.

أما أبرز ما وجدته في الرجل فهو أمله العجيب في المستقبل، وحبه للحياة، وقد أهداني كتابه الأخير " أنر ولو شمعة " وهو عبارة عن مقالات منتقاة كان قد نشرها في الرأي، وكان لا يزال يرسل مقالا أسبوعيا منتظما إلى الجريدة، وعجبت أشد العجب من حديثه لي عن مشاريع مستقبلية مثل إصدار الكتب، فقلت في داخلي: أي مستقبل يا أبانا وأنا أشعر بأني أصاب بالملل من الحياة أحيانا وما زلت في بدايات الأربعين، فما الذي سوف أفعله بستين سنة أخرى إن قدر لي الله أن أعيش مثلك ؟؟

ولقد شعرت حينئذ أن أفضل طريقة في تكريم الرجل هو إصدار أعماله في التراث الشعبي، وأهمها المعلمة في خمسة أجزاء، وقاموس العادات والأوابد في ثلاثة أجزاء، وقد وفقت في طرح هذا الأمر على لجنة النشر في وزارة الثقافة، خلال الفترة القصيرة التي توليت فيها مديرية النشر، وكان أن اتخذنا قرارا بإعادة نشر القاموس بشكل أولي، وهذا انتصار جميل، وجد أخيرا ثمرته هذه الأيام مع صدور هذه الأجزاء الثلاثة. وعلى كل حال فالرجل يستحق أن يتم الانتباه إلى جهوده من جديد، عبر إعادة نشر ما سبق من كتب أو نشر المخطوطات الجديدة التي لم تر النور بعد سواء من وزارة الثقافة أو أمانة عمان أو البنك الأهلي، وذلك أضعف الإيمان. ومن الضروري أن يتم الاشتغال على موقع الكتروني شامل لشيخ الكتاب، وكل كنوزه لكي تكون متاحة للباحثين في شتى أنحاء العالم.

ولعل أهم ما ينبغي الاشتغال عليه أيضا تعريف الأجيال الجديدة بتراثه الأدبي والمعرفي لا سيما أن هذه الأجيال قد أصبحت منبتة الجذور ولا ذاكرة لها غير مسابقة الأغاني، والتشبه بأبطال الغرب من مطربين ومطربات وحفظ كلمات أغانيهم بدل القراءة والانشغال بتذكر رجل كبير بحجم روكس.

العزيزي ورثاء

د. عباس عبد الحليم عباس

لا بد، حين ننظر إلى إنجازات البشر، ألاّ تكون نظراتنا من النقص والقصور بحيث نعدُّ أشياءه وأعماله التي أنجزها من أجلنا، أو تلك التي قدمها للآخرين فحسب، أعني أن من المهم جداً أن نوازن في نظرتنا بين المادي والمعنوي، الموضوعي العام والإنساني الخاص أو الشديد الخصوصية، ومن هنا رغبت في الحديث عن مذكرات روكس بن زائد العزيزي التي أسماها (جمد الدمع) والتي يكشف فيها عن جانب إنساني مؤثر وعميق نعبر من خلاله إلى علاقته بزوجته، وطبيعتها بكل ما فيها من عرفان وامتنان لامرأة وجد فيها الحضن الدافئ الذي مثل له كل معاني الرقة والحب والخير والجمال، وقبل الولوج إلى عالم هذه المذكرات، أو ما يمكن تسميته بالسيرة الذاتية عبر الآخر أود أن أشير إلى أن تخصيص كتاب أو عمل أدبي كامل للزوجة، لا تملك له أمثلة كثيرة في أدبنا العربي، نعم لقد مرّ بنا شعراء عرب قدماء ومحدثون رثوا زوجاتهم، وكتبوا في رفيقة الدرب أروع آيات الكلام. وهذا انحراف جميل في تاريخ أدبنا العربي، وفي تاريخ الحب عند العرب، فأروع الكلام يعلن للمحبوبة، المعشوقة.. وقلّ أن يعلن هذا الحب للزوجة " أم العيال ".

وهنا نتذكر الشاعر الدمشقي (ديك الجن الحمصي) الذي كتب أروع قصائده في رثاء الزوجة الحبيبة (ورد) منها:(١)

ما لأمري بيد الدهر الخؤون يد ولا على جلد الدنيا له جلد

طوبى لأحباب أقوام أصابهم من قبل أن عشقوا موت فقد سعدوا

وحقهم إنه حقٌ أضنُّ به لأنفدنّ لهم دمعي كما نفدوا

ونتذكر من الشعراء المحدثين محمود سامي البارودي إذ يفيض بسيل لاذع من الحزن والشجى والتفجع المرير وهو يرثي زوجته التي فقدها وهو في منفاه بسرنديب، وقد ورد إليه خبر موتها.. والذي اجتمع مع ألم الغربة في منفاه وابتعاده عن وطنه وأولاده:

أيد المنون قدحت أيّ زناد وأطرت أية شعلة بفؤادي

أوهنت حملي وهو حملة فيلق وحطمت عودي وهو رمح طراد

لم أدر هل خطب ألمّ بساحتي فأناخ أم سهم أصاب سوادي

أقذى العيونَ فأسبلت بمدامع تجري على الخدين كالفرصاد(٢)

ولا أريد أن تصرفني الشواهد عن أصل الموضوع، لذا أود أن أشير إلى أن كتاب (جمد الدمع) هو مرثية مطوّلة كتبها روكس بن زائد بعد وفاة زوجته، يقول في مقدمته "أجل، وضعته تخليداً للمرأة الفضلى (أم عادل) رداً لتحيتها التي كانت تخصني بها كل صباح، وهي تقدم لي فنجاناً من القهوة، كانت تحرص كل الحرص على أن تصنعه هي بنفسها !.. "يسعد صباحك، يطلق جناحك، يجعل الخير هو كله استفتاحك !.." مع ابتسامة مشرقة، ما فارقت ثغرها إلى أن جفت الابتسامة العذبة على شفتيها وهي تواجه ربها، راضية مرضية !.. تحية خالدة خلود روحك الزكية... أنا أعلم أننا خلقنا لنموت "إنك ميت وإنهم ميّتون" وأؤمن أنه من آمن به وإن مات فسيحيا !.. لكن كل علمي وإيماني لا يفيدان في إقناع عواطفي.. أيتها العزيزة ! ماذا أعدّد من مزاياك وهي كثيرة ؟ يكفي أن أعترف بأنك فارقت هذه الفانية من غير أن تسببي لي

زوجة.. (الوجه الآخر)



حزناً ! وهذا وحده يكفي ليضمن لك السعادة الأبدية !.."(٣)

بهذا المزيج من مشاعر الألم والإخلاص يقدم روكس العزيزي لمرثيته لزوجة أحبها واحترمها، وبادلته حباً بحب، وكانت سنداً مادياً ونفسياً له في رحلة عطائه التي استمرت أعواماً عديدة، أنجز خلالها العديد من الأبحاث والدراسات التي جعلت منه علماً في تاريخ الفكر والثقافة في الأردن، وحسبه أنه أكبر باحث في تاريخ الثقافة الشعبية والتراث الأردني، وقد وصفه علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر بأنه الباحث المتعمق في دراسة التراث(٤) لما بذله من جهد في (معلمة التراث الأردني).

نعم لقد وجد العزيزي في زوجته مثال المرأة المطيعة لزوجها، التي كان همها صناعة السعادة وتقديمها طبقاً يومياً لزوج جعل البحث والدراسة والتدريس همه وشاغله، وهو يروي في أحد حواراته عن حياته معها قائلاً "تزوجت في القدس، وعشت مع زوجتي اثنتين وخمسين سنة لم نتغاضب يوماً، وعندما جاء يكرمني التلفزيون الأردني سأل زوجتي كيف عشتما معاً كل هذا الزمن من غير أن تتغاضبا ؟ قالت تزوجنا كي يسعد كل منا الآخر، وعلى هذا الأساس عشنا ووصلنا إلى هذا السن من غير أن يغضبني أو أغضبه"(٥)

إن المطلع على ما دونه العزيزي في مذكراته (جمد الدمع) يلمس ليس فقط هذه الروعة وهذا النبل في ردّ الجميل والعرفان به، إنما يلمس أيضاً تلك اللغة الشفافة، وذلك الأسلوب الفجائعي المغلف برقة الإيقاع، ونفحات الجمال، ففي ليلة الفاجعة يروي العزيزي:

" وعند صفو الليالي، يحدث الكدر !.. جاءني النذير بخبر الفاجعة، لم أرد أن أقول لأحد من الأهل، لأعيش مع الفاجعة وحدي !.. وانسابت من قلمي هذه الأبيات أكتبها بدموعي:- دمعة وفاء أهديها إلى عنوان الوفاء، التي رافقتني سبعاً وخمسين سنة، ما رأيت منها تنغيصاً:

رحلتِ فخلفتِ من الحزن لوعة
أعيش بها وحدي وأكتمها جَهدي

تذكرت أيامي الخوالي فأسبلتْ
دموعي وطال الليل يا منتهى قصدي

عرفتك ما أحزنتِ قلبي لحظة
فما بالك تنسين في لحظةٍ عهدي

نعيتِ حياتي فانعمي عند ربّنا
فقلبي دفين في ضريحك عن عمدِ

بخمسين حولاً ما تكدّرت طرفة
وسبعٍ تلتها، دونها لذّة الشهدِ

مثالٌ من الأخلاق كنت فريدة
تطيب بك نفسي ويعلو بك مجدي

وداعاً إلى أن نلتقي عند ربّنا
أعاتبك إن كان في العتب ما يجدي

إلى رحمة الرحمن يا أمّ عادل
رضينا قضاء الخالق القادر الفرد"(٦)

وفضلاً عمّا تقدمه هذه النفثات وغيرها من كشف لدواخل نفسية هذا الرجل النبيلة، وصدق مشاعره، فإن الصفحات القليلة من (جمد الدمع) تقدّم معرفة شخصية وذاتية دقيقة لحياة روكس بن زائد العزيزي، وحياة عائلته، وتقدم لنا صوراً مهمة لتقلبات حياته بين مادبا والسلط وعمان.. إلى الاتحاد السوفيتي وغير ذلك من انطباعات لا شك في أنها تحمل قيمة توثيقية كبيرة لرجل امتدت به الحياة إلى ما يزيد عن مائة عام، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة الإفادة من تجربة هذا القلم الرائد الفذ، فليس أقل من أن ينهض الباحثون والدارسون إلى تناول جهده بالدراسة والتحليل، وإظهار دوره في الثقافة الأردنية، وما قدّمت للغة العرب من خدمة جليلة، ستظل آثارها ماثلة على مرّ الأيام.

الهوامش:

(١) ديوان ديك الجن الحمصي، مظهر الحجي، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٨٧، ص ٨٤.

(٢) الزوجة بين الوصف والرثاء في الشعر العربي، نعيمة عبد الفتاح، المجلة العربية، ع ٣٢٢، يناير ٢٠٠٤م.

(٣) جمد الدمع، روكس بن زائد العزيزي، ط١، تموز ١٩٨١ ص أ- د.

(٤) معلمة للتراث الأردني، عرض حمد الجاسر، مجلة العرب، ج ٥، ٦، س ١٨، أكتوبر ١٩٨٣م، ص ٤٣٢.

(٥) آخر الحوارات مع شيخ الأدباء، مروان بني أحمد، جريدة الرأي، السبت ٢٠٠٤/١٢/٢٥م.

(٦) جمد الدمع (سابق) ص ٦٥-٦٨.

سؤال الكتابة.. ومستحيل العدم

عبد الملك مرتاض- الجزائر

أهو سؤالُ الكتابة حقّاً، أم هو سؤال العدَم؟ أهو سؤال المعرفة أم هو سؤال المجهول؟ أهو سؤال الذات، أم هو سؤال الموضوع؟ أهو سؤال الصّمت، أم هو سؤال المنطوق؟ أهو سؤال اللّغة، أم هو سؤال كلّ ما هو غيرُ لغة؟ اللغة هي التي تَكتب، أو تكتب، وحدَها، أم المستعمل للّغة حين يحبّر هذه اللّغة هو الذي يأتي ذلك؟ وما علاقة هذه اللّغة بمستعملها في الكتابة الصّامتة التي تمثّل عالَماً غامضاً يعادل معنى المجهول...؟ أيّ شيء إذن، هذه الكتابة، إن لم تكن مجرّد الكتابة التي تنشئ لنا عوالمَ تأتي بها من وراء العدمَ بمجرّد النسيج اللّغويّ المنهال على المخيّلة من موقع، في الحقيقة، مجهول؟

ثمّ كيف يُرسل الكاتب رسالته الأدبيّة؟ ولمن يرسلها؟ وماذا يُرسل فيها؟ وعمّ يتحدّث من خلالها؟ وقبل كلّ ذلَك، أو أثناء ذلك، لماذا يرسل رسالته؟ وهلا استراح فأراح، ولم يستبحْ ما استباح؟ وهلاّ كان الإرسال معضلة تماثل معضلة الاستقبال؟ ثمّ لِمَ يكتب أشخاص دون آخرين؟ ولِمَ نجدُ أولئكَ كتّاباً عماليقَ، ونلفي هؤلاء مجرّد كَتَابيبَ لا يجاوز ذكرهم مرمى السّهم؟...

د. عبد المالك مرتاض

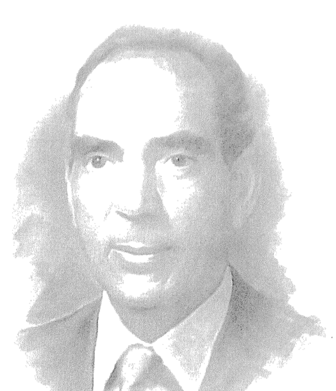
فن المقامات

في

الأدب العربي

ولعلّ محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة: كلّها أو جُلّها، ممّا قد يستوجب كتابة مجلّدات في التّنظير والتّدبير، ولكن ما لا يدرَك كلّه، لا يترك جلّه، كما قيل في آداب الأجداد. ذلك بأنّ المستقبلين تختلف درجات ثقافاتهم، وأذواقهم، وإيديولوَجياتهم بحيث يكون من العسير على الكاتب أن يُرسل رسالته الأدبيّة على النّحو الذي يتقبّله كلّ قرّائه، على سبيل الإطلاق. فقد يعلو مستوى الإرسال من حيث يُسفّ مستوى الاستقبال؛ وقد يمثل الأمر على عكس ذلك فيُسفّ مستوى الإرسال، من حيث يسمو مستوى الاستقبال. وهذه معضلة قائمة بذاتها، ولا يبرح الأدب يكابد مَشاقّها؛ وهي التي كثيراً ما تحول دون تكاثر سواد قرّاء الأديب الذي لا يحسن "تصيّدَ" القارئ أو "إغواءَه"؛ كما يعبّر عن بعض ذلك رولان بارت في كتابه "لذة النّص". فأنّى للأديب إغواءُ هذا القارئ وإغراؤه بقراءة كتابته، وأنّى له بفرْض ذوقه الأدبيّ عليه، وكيف إقناعُه، دون منطق ولا برهَنة، بالإقبال على ما يكتب؛ وأنّ ما يكتب هو الذي يجب أن يلامس الحقيقة، وينضوي تحت الجماليّة الفنيّة التي يتذوّقها، هو، ويَعُدّها مثلاً أعلى في الفنّ فيَنْشُدُها في الكتابة التي يودّ قراءتها...؟ إنّ هذه إحدى المعضلات التي تعقّد العلاقة بين المرسل والمستقبل...

وممّا يتمحّض لسؤال الكتابة الأدبيّة في علاقة المرسل بالمستقبل طبيعة الموضوع الذي يجب أن يتناوله المرسل: فأيّ الموضوعات يجب أن يعالج بالقِياس إلى مستقبل كتابته؟ وهل يمكن أن يَتنبّأ فيُرْضيَ جميع أذواق المستقبلين؟ وكيف يستطيع ذلك؟ ثمّ هل الموضوعات التي يعالجها المرسل، يعالجها لأنّها استهوته، هو شخصيّاً فقط؛

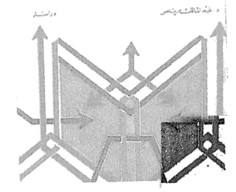


د. عبد المالك مرتضى

فهو كأنّه إنّما يكتب، قبل كلّ شيء، لنفسه؛ لا للّذي يُرسل إليه رسالته الأدبيّة، أو لأنّه يعتقد أنّها تحصد جمهوراً عريضاً من مستقبلي رسالته الأدبيّة المبثوثة عبر اللّغة؟ إنّ أذواق القرّاء، أو مستقبلي الرّسالات الأدبيّة، متنوّعة إلى ما لا يحصى من الأحوال والأطوار... وإرضاء كلّ المستقبلين قد يكون أمراً شبيهاً بالمستحيل.

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ الكتابة إنّما جاءت - إذا انصرف وهَمُنا إلى المفهوم الأدبيّ الدّقيق - وبالمصطلح النّقديّ الجديد - لترادفَ الأدب فتحلّ محلّ الشّعر والنّثر. فكأنّنا حين نقول في اللّغَة الأدبيّة الحداثيّة: "الكتابة" إنّما نريد أن نختصر عبر هذا المفهوم جنسَي النّثر والشّعر جميعاً، بالمفهوم التّقليديّ للأدَب؛ وذلك على أساس أن النّظريّة الأدبيّة الجديدة تجنح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبيّة من حيث إنّها أدب قبل كلّ شيء، وقل من حيث إنّها كتابة قبل كلّ شيء؛ وما يجمع بين هذه الأجناس أكثر ممّا يفرّق بينها. فالكتابة إذن أدب...

والأدب ككلّ الفنون الرّاقية معرّض لجملة من



المشاكل التّقنيّة والإيديولوجية والجماليّة والإجرائيّة التي كثيراً ما تكون عائقاً يساور سبيل تطوّره وانعتاقه من التّقليد، ومن وصاية النّقّاد، ومن وعْظ الوُعّاظ، ومن وصاية الأوصياء، ومن تزمّت الفضوليّين ...

الكتابة الحداثيّة تربأ بهويّتها عن التّصنيف؛ فلا الشّعرُ شعرٌ، ولا الرّواية رواية، ولا القصّة قصّة، ولكنّها كلّها قبل كلّ شيء، وفي كلّ الأطوار، كتابة، ولا يمكن أن تكون إلاّ كتابة، حتّى لو شاءت أن تمرُق من جلدها لَمَا مرقت، ولو أرادت أن تبرأ من نفسها لَمَا برئت. فالرّواية تعمد إلى الشّعريّة فتبني بها صور لغتها. والقصيدة تعمد إلى السّرديّة فتسرد بها أحداثها، وتقيمُ على غرارها حوارها ... فالكتابة لا تعادل إلاّ نفسها، داخل نفسها، فتعادل الصّمت، والعدَم، والمستحيل، والتّلاشي، واللاّشيء...

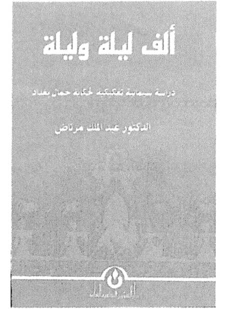
ما تنشئه الكتابة من نسيج اللّغة من عوالم عبر هذه النّسوج ليس إلاّ أوهاماً لغويّة يبنيها الخيال المجنّحُ من الرّمال... فأيّ كاتب مهما يعظُمْ شأنه، فهو لا يجاوز مستوى كتابة الصّمت، ليتلاشى صمْتُ الكتابة القريب، في الصّمت الآخر البعيد، ليتيهَ من بعد ذلك في عدم المجهول الضّارب في الشُّسُوع...

وقد تكون الكتابة فعْلاً كما يقع في التّوهّم، كما قد تكون عدَماً ... وإذا كانت فعلاً، حقّاً، فأين يمثل فعلُها هذا؟ أفينا أم في اللّغة التي نكتب بها، أم في اللّغة الأخرى التي تصطافّ أمام أعيننا على قراطيس بيضاء فتمثّل مساحات مسطورة توهمنا بأنّها فعْلٌ قائمٌ في عالم الوجود حقّاً؟ وإلاّ فأين تكون الكتابة قبل وقوعها على القرطاس؟ وأين تكون اللّغة التي تسجها قبل خروجها إلى الوجود الذي يضارع المعدوم؟ وما العلة في تحوّل اللّغة من مجرّد سمات معجميّة إلى سمات ذات دلالة خاصّة ترتبط، على نحو ما، بمحبّرها على القرطاس وهو في حال تضارع الغيبوبة، وفي هيئة تشبه مسّ الجنون؟...

لعلّ أوّل الضّرر الذي تتأذّى منه الكتابة هو التّصنيف المدرسيّ القاصر الذي سبقت الإيماءة إليه... فإذا الكتابة سرْدٌ وما هي بسرد ولكنّها كتابة تؤدّي عنّا وظيفة عارضة ثمّ تتصنّف في موقعها من ماهيّة الكتابة. وإذا هي شعرٌ وما هي بشعر ولكنّها تتّخذ أشكالاً من الأصوات والصّور الوهميّة ثمّ لا تلبث أن تعود إلى سيرتها الأولى فتتصنّف في نفسها كأنّها لم تكن شيئاً غير ما كانته في حافرتها...

وإن هي إلاّ لغة تنتسج فينبني اللّفظ مع اللّفظ، وتخامرُ السّمةُ السمة كما يتخامر الشّعَرُ الكثيف مع بعضه بعض حين نُعمل فيه المُشط بالتّسريح...

وإنّا لنربأ بالكتابة عن التّصنيف، ونسمو بها عن التّجنيس. لأنّ تصنفيها يعني، في الحقيقة،

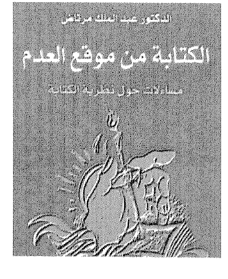


الحقيقة؛ في حين أنّ الكتابة لا تحمل شيئاً من هذه الحقيقة، ولكنها سؤال الحقيقة... بل هي مجرّدُ شُرْأبيبَة إلى عالم الحقيقة المتلاشي في مجاهَل العدم السحيق.

وإنّ الأديب ليُمْسك قلمه، وإنّه ليَقعد من حاسوبه مقعدَ العشيق لعشيقته يلتمس الأفكار، ويقتنص الألفاظ، ويراود المعاني المُعْتاصة؛ بتلطّف وتحسّس، وتلمّس وترفّق؛ لعلّها أن تلين له فتُقْبِلَ عليه. ولعلّها أن ترضى عنه فتنقاد له.

وهو يريد أن يقول شيئاً لا يقال. ولكن لا بدّ من قوله. ولو كلّفه ذلك حياته. أو اعتقد أنّ ذلك سينقذ حياته. كأعظم ساردات الأرض، شهرزاد...

وهو يريد الإفضاء باللاّمَقول الذي يمكن أن يقال. وربّما باللاّمعقول الذي لا يُتصوَّر في الأذهان. هو يريد الإفصاح عن أعماق الذات، وهو يريد التعبيرَ عن أغوارها السّحيقة الأبعاد.



يفعل ذلك كلّه بلغة كأنّها لم تكن قابعة في المعاجم كالجثث الفانية. كأنّها خلْقٌ جديدٌ من اللّغة؛ لأنّ ذلك الخلقَ لغَته هو وحدَه من دون العالمين. لغته هو وحده لأنّه يمنحها من دفء حنانه، ودفق وجدانه، وسَعة خياله: ما يجعلها تنطبع بطابَعه، وتعْتلم بشخصيّته الأدبيّة فلا تكون إلا لغتَه هو فتتّسم بالتّفرّد بعد أن كانت متّسمة بالجمعانيّة. هذا الشّيء العامّ كيف يستحيل بنسْجَة من قلم، ودَفْقَة من قريحة، إلى شيء خاصّ؟

والأديب لا يزال يودّ أن يقول شيئاً فلا يقولَ ذلك الشّيء، فيقولَ شيئاً آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلاً.

كأنّ ما يقوله هو غير ما كان يريد أن يقوله. لأنّ اللّغة هي التي تقرّر ما تقول. وهو مجرّد مُفْرغٍ لسماتها اللّفظيّة.

وكأنّ غير ما كان يريده هو الذي كان يريد أن يقوله، لكنّه لم يقله وهو كظيم. هو ضائع بين الأفكار الشّاردة التي تضطرب في فضاء مَريج. هو واقع تحت تأثير مُلْغز يلتعج في وجدانه؛ بينّ إقبال اللّغة عليه وإدبارها عنه؛ وبين انقياد الأفكار له واعتياصها عليه: على نحو لا تُسعفه في نسج الكلام إلاّ بمقدار شحيح.

فكأنّ الأديب، كما يومئ إلى ذلك جيرار جينات، هو من لا يعرف، ولا يستطيع أن يفكر إلاّ داخل الصّمت، وفي سرّ الكتابة. وهو الذي يعرف ويبرهن في كلّ لحظة، حين يكتب، على أنه هو الذي يجعل لغته تفكّر؛ وتفكّر خارج نفسه.

غير أنّ اللّغة في تمثلنا لا تفكر، وما ينبغي لها ذلك؛ فهو مجرّد عبث الحداثة. غير أنّنا نقرّ بأنّ التّفكير لا يتمّ إلاّ من خلال اللّغة؛ فهي المعبّرة عن ملَكة التّفكير، وهي ترجمان المجهول القابع في أغوار القريحة المتحفّزة. ولذلك لا ينبغي للصّمت إلاّ أن يكون كتابةً نطقُها صامتٌ، وصمتها ناطق، في كتاب مسطور.

المسألة كلّها قائمة على وهَم حقيقيّ. أو قل على حقيقة وهميّة. أو قل: على لا شيءَ على وجه الإطلاق. فأن نكتب، كأنّنا نهدم. نقوّض. نَهْور ما كان مبنيّاً. فإن حافظنا على المبنيّ لم نستطع الكتابة. فالكتابة هدْم للكتابة السّابقة. تقويض لها. إقامة بنيان وهميّ على أنقاضها. ولذلك فالذين يأبَوْن التّقويض سيعجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئاً.

فكأنّ اللّغة قتْل للقيم، في رأي بعض المفكّرين الغربيّين. أو على الأقلّ قتل لما نراه منعدم القيمة. وهي قتل للمؤلفين السّابقين، ولو أنّهم أموات. فهي قتْلٌ للأموات. لأنّ الإبقاء على حياة أولئك الذين كانت الكتابة قتلتهم بتخليدهم في أسفار التّاريخ قد لا يُفضي إلاّ إلى قتل الذي يريد أن يكتب هو أيضاً.

الكتابة التي أقسم اللّه بها، وبالقلم الذي يُصطنع في تحبيرها -"ن. والقلم وما يَسطرون"- لا ريب في أنّ غايتها يجب أنْ تكون شريفة. القرآن أجدرُ أن يُتّبع، لا جيرار جينات. فالكتابة

إذن قيمة عظيمة تسعى إلى تجسيد قيمة عظيمة بنسج الألفاظ. ليس من موقع إلقاء الوعظ نقول هذا، ولكن من موقع التماس النّفع للنّاس. لكن أيّ نفع يمكن أن يوجَد في الكتابة فينتفعَ به النّاس؟ فهل هو الاستمتاع باللّذة، أو هو التلذّذ باستكشاف المجهول من خلال عالم اللّغة المسطورة ألفاظها على القرطاس؟...

لا، بل هل الأدب جريمة؟ حتماً لا. وهل الكتابة ممارسة شرّيرة؟ ربّما لا، وربّما نعم. وربّما لا تتّصف لا بهذه ولا بتلك. ولعلّ الأهمّ في كلّ الأطوار، ليس الجوابُ عن هذا السّؤال، ولكن تشعيبُ أسس السّؤال، وتركيمُ الكلام من حول هذا السّؤال حتّى يغتديَ جواباً ولو لم يكن بجواب...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّه لا أحدَ عاد يكتب في متن الكتابة غيرَ اللّغة. ولا أحدَ أيضاً، في الحقيقة، كان يكتب منذ الحافرة إلاّ رصْفَ ألفاظ اللّغة، قبل أيّ شيء آخر، في إنجاز الكتابة. فاللّغة وحدَها هي التي تنهض بفعل الكتابة. الكاتب يلاحظ مسارَها وتجلّياتها فقط، كقائد الطائرة حين يضعها في الجوّ تطير في وضع تلقائيّ. فهي تطير وحدَها، وهو يراقب شأنها ولا يفعل شيئاً غير التّفرّج عليها وهي تنهب الجوّ نهباً. كذلك فعْل اللغة في الكتابة...

هل الكتابة هي الأنا، والأنت، والهُوَ؟ على الرغم من أنّ الأنا أمست مَمقوتة بفعْل ما لاكها به أصحاب علم النّفس المُفلس، إلاّ أنّها حين تقترن بالكتابة اقتراناً حقيقيّاً تغتدي لا شيء ألذّ منها... فهل انفصال الأنا عن الكتابة يُفقده هويّتَه؟ وهل إذا انفصلت الكتابة عن الأنا فقدت علّة وجودها حقّاً؟ وذلك على الرّغم من أنّ الأنا أمست شيئاً خارجيّاً؛ في حين أنّ الفكر الحقيقيّ يكمُن في اللّغة ولا يعْدوها.

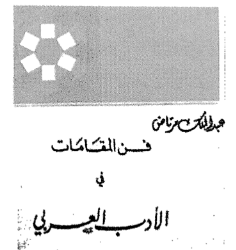
فإمّا اللّغة، إذن، وإمّا الأنا. ولا ثالث لهما.

وقل إن شئت أيضاً: الأنا لا، واللّغة نعم. فهل اللّغة وحدَها أمست في تمثّل الكتّاب الجُدُد هي الحقيقة، ولا شيء غيرُها؟ ربما كان ذلك. وربما لم يكن، في غياب المطلَق والاجتزاء بالنّسبيّ في كلّ الأطوار.

وإذن، فكأنّ اللّغة هي الدّاخل، وكأنّها هي الجوّانيّ؛ وكأنّها هي اللاّمرئيّ بالعين؛ وهي، في الوقت ذاته، المرئيّ بعدسة اللّغة الشّفّافة المتسلّطة التي تستطيع التّولّج في الأغوار لسبْرها، والكشفَ عمّا في مجاهل زواياها المظلمة، أو الخفيّة. هي الحقيقة التي لا يمكن للغة نفسها أن تقتلها، على قوّتها وجبروتها.

وإذن، فأن أتكلّم، معناه أنّي غيرُ موجود، كما يقول ميشال فوكو.

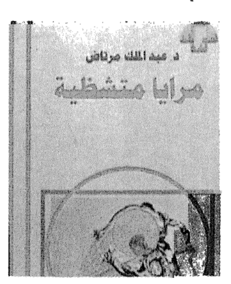
ونلاحظ أنّ تعبير فوكو يتناصّ هنا، على سبيل المناقضة، مع ديكارت الذي كان لا يزال يزعم وهو يردّد مقولته الشّهيرة: "أفكّر، إنّي إذن موجود". فإذا كان التّفكير لا يكون تفكيراً حقيقيّاً، ونافعاً خصوصاً، إلاّ إذا تمثّل في اللّغة؛ وإذا كانت اللّغة تفضي إلى العدَم



والتّلاشي لدى فوكو، فلا يعني ذلك إلاّ سخريّة من مقولة ديكارت التي تمجّد التّفكير الذي تجسّده اللّغة، مكتوبة كانت أم منطوقة...

لقد زعم ميشال فوكو أنّ ثقافة الخارج، أو الخارجيّ، بدأت تظهر في كتابات المفكر الفرنسيّ ساد (١٧٤٠-١٨١٤) (وقد اتّسمت كتاباته بنزعة "الرّغبة الجسديّة")، وفي كتابات الشّاعر الألمانيّ فريدريك هولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣) (الصّوفيّة الرّومنتيكيّة)، والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشي (١٨٤٤-١٨٩٠) (وممّا تناول نيتشي الذي أثر تأثيراً عميقاً في الفكر الأوربيّ طوال القرن العشرين، عبر مختلف كتاباته، نزعة "القوّة")، والكاتب الفرنسيّ أنطونان أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) (الفكر المادّيّ)... فهؤلاء وسواهم هم الذين طوّروا التّفكير المتمحّض لمسألة "الكائن في الخارج"، بناء على المسائل التي اختصّوا في معالجتها والتي أومأنا إليها آنفاً، في كتاباتهم ونظريّاتهم...

البرّانيّ والجوّانيّ، ولا نقول الدّاخل والخارج: إلامَ ينصرف معناهما؟ ألِلكتابة من موقع الجوّانيّ، لمجرّد وصف هذا الجوّانيّ بكلّ أبعاده العميقة، وأغواره السّحيقة، عبر النفس البشريّة؛ بل قل: عبر الذات الإنسانيّة المعقّدة، أم إلى شيء آخر؟ وهل يمكن لمثل هذه الكتابة أن



تستكشف بعض مجاهل هذه الذات الغائبة عن الإدراك، والمُعْتاصة على الفهم في النّظريّات؟ أم إنّ الكتابة إنّما كانت، وهي كائنة، وتكونُ، وستكون، وسوف تكون، لمجرّد وصف البرّانيّ السّطحيّ الذي يبدو للنّاس أنّه معروف معلوم، على الرّغم من أنّه، في حقيقته، مجهول؟

ما أكثرَ الذين يكتبون وهم لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لما ذا يكتبون؟ وعلى الرّغم من أنّ كلّ كاتب قد يدّعي أنّه يعرف من يكتب عنهم على الأقلّ؛ إلاّ أنّ هذا الادّعاء قد يفتقر إلى برهنة وإثبات. ذلك بأنّ الكتابة كثيراً ما تجمح بصاحبها فلا يدري أيّة سبيل يقصّ، ولا أيّة طريق يقفو؛ فيتيه بين اللّغة التي تتزلّق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكنّ هذه اللّغة هي التي تسوّلها له، وتزيّنها لنفسه فيندفع تلقاءها مغامراً. فالكتابة مغامرة.

والكتابة استكشافٌ للمجهول، واستكناه للمعدوم.

والكتابة بحث عن الجوّانيّ الغائر في مجاهل الذات عبر البرّانيّ الذي يبدو، هو أيضاً، بعيد المنال، شديد المحال.

فعلى الرّغمِ من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة قبيل منتصف القرن العشرين، واجتهد في أن يجيب عن بعضها في كتابه "ما الأدب؟"؛ إلاّ أنّه لم يستطع الإجابة عنها إلاّ بطريقته الخاصّة، وإلاّ حسَب مذهبه الوجوديّ في التّفكير، والرّؤية إلى الحياة؛ ممّا يجعل من حقّ كلّ كاتب مفكّر أن يثير الأسئلة الخالصة له، ويُبديَ القلق المندلع من نفسه؛ ثم يجتهدَ في الإجابة عنها بطريقته الخاصّة هو أيضا. وحتّى إذا تساءل ولم يجب، وقلق ولم ينته إلى اطمئنان، فإنّ تلك المساءلات تظَلّ في حدّ ذاتها أضرُباً من الأجوبة. فالعجز عن الإجابة عن السّؤال، جواب. والصّمت، أيضاً، جواب.

وإذن، فماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟ ولمن نكتب؟ وعمّن نكتب؟ ولما ذا نكتب؟ ولماذا أيضا لا نكتب، عجزاً وقصوراً، حين نريد أن نكتب؟ وهلاّ كان الصّمت كتابة؟ وهلاّ كان البياض كتابة؟ وهلاّ كان الفراغ كتابة؟ وهلاّ كان الجنون كتابة؟ وهلاّ كان العدَم كتابة؟ بل هلاّ كان المستحيل كتابة؟ فالكتابة بحث عن الهويّة. وكأنّها تحقيق للمستحيل. وكأنّها طلب لما لا يُدرَك. وكأنّها التعلّق بالتّلاشي. وكأنّها اللاّشي. الكتابة إشباع للفضول. والكتابة استجابة لأنانيّة الذات، وغرور الطّموح، وشطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد.

نكتب من الدّاخل عن الخارج، أو من الخارج عن الدّاخل؛ أو نُغرق البرّانيّ في الجوّانيّ؛ ففي كلّ الأطوار لا ننجز شيئاً غير العدَم والتّعلّق بالمستحيل. ذلك بأنّ الكتابة التي تنهض على سحر اللّغة التي تقوم على شرود المعاني التي تنهض على البحث عن الحقيقة السّارحة في المجهول السّحيق: ليست، لدى نهاية الأمر، إلاّ ممارسة لمستحيل، والتماساً لمجهول، ونبْشاً في معدوم.

فهل الكتابة مجرّد مستحيل؟...

آلام فرانكفورت!!



د. مها فائق العطار - سوريا

لقد قرأت مقال الزميلة السيدة ليلى الاطرش في مجلة عمان العدد ١١٣، تاريخ تشرين الثاني ٢٠٠٤.. وقد حرّكت كلماتها شجوني وآلامي.. لأنّني شعرت بهذا الشيء المؤلم.. وقد قدّمت طلباً عن طريق اتّحاد الناشرين في سورية، وأنا أملك كماً لا بأس به من الكتب الأدبية التي تناقش موضوعات هامّة منها «السيرة الفنية في الأدب العربي حتى أوائل ثمانينيات القرن العشرين»، و«فن السيرة الذاتية في الادب العربي حتى أوائل ثمانينيات القرن العشرين»، و«همسات من تحت التراب»، من أدب الرثاء.. و«نفحات من الصين»، من أدب الرحلات، و«حصاد العمر» وهو سيرتي الذاتية التي تضم لوحات اجتماعية وسياسية من تاريخنا العربيّ المعاصر والعالمي.. و«المطبخ الدمشقي عبر العصور».

ولكن اتحاد الناشرين في سورية أحالني الى اتّحاد الناشرين اللبنانيين.. وبعد أخذ ورد وهواتف وفاكسات كلّفتني الكثير من المال والوقت.. ثم أحالني اتحاد الناشرين اللبنانيين الى اتّحاد الناشرين السوريين الذي كان قد أشار عليّ قبلئذ الى لبنان.. ومع الأسف الشديد طلب مني استئجار زاوية في معرض فرانكفورت ولأدفع ثلاثمئة يورو وأن أضع موظفاً مدة العرض!!.. كلّ هذا لأنني قد طبعت كتبي على نفقتي الخاصة ولم أتعامل مع ناشر!! ولكنّني رفضت ذلك، وراجعت وزارة الثقافة السورية التي ارسلت كتبي مشكورة إلى مقرّ الجامعة العربية في القاهرة.. وحين زرت معرض فرانكفورت.. ورأيت منظر الترتيب المؤلم للكتب المعروضة دون تنظيم وتخطيط.. وكأنهم وضعوا هذه الكتب أكواماً دون مراعاة تصنيفها تماماً.. ووجدت كتابي الصغير «المطبخ الدمشقي عبر العصور»، وكأنني أنا الطباخة الماهرة وليس لي صلة بالأدب.. مع أنني افخر بأن ادبي رائحته بهارات دمشق فأنا سيّدة تقدّم بكلّ فخر لأسرتها مآكلنا الشهية خوفاً عليها من الاندثار عند الجيل الجديد!!

ولمّا قرأت تصنيف الكتب المعروضة، فوجئت بأنّ كتابي الصغير هو الذي عُرض فقط بينما أهملت كتبي الأدبية الأخرى التي لها قيمة أدبية معاصرة!! فأنا أشرك الأخت ليلى الأطرش بأن الأسماء الكبيرة والنجوم المعروفة هي التي تُعرض كتبها فقط!! وكأن أدبنا العربي هو تراث لأيّام خلت!!.. مع أننا لا نهمل تراثنا بل بالعكس تماماً فإننا نبدأ وننطلق منه ايضاً.. لنكتب ادباً معاصراً قيماً.. لقد أُهملت هذه الفرصة الكبيرة للعرب التي منحها إيانا معرض فرانكفورت.. ولكنّ العرب مع الأسف الشديد لم يغتنموا تلك الفرصة ليبيّنوا للغرب أننا امة لنا تاريخ منذ آلاف السنين ممتد حتى عصرنا الحاضر!!.. فهل اسماء النجوم فقط هي المناسبة لعرضها؟! وأنا أشدّ على يد زميلتي السيدة ليلى الاطرش في قولها: «المشهد الثقافي العربي يعاني من أمراض الفساد الاجتماعيّ والسياسيّ برمته، وقد انعكس هذا على فعاليات فرانكفورت، عدم الالتزام، غياب مَن لم تعجبهم مشاركتهم نوعاً أو وقتاً، غياب الحضور، والبحث عن مترجمين دون جدوى..».

إلى متى يبقى هذا المرض الاجتماعي في العالم العربي؟.. الى متى يبقى التمسّك بالأسماء المعروفة؟!.. إلى متى لا ننصف جيلاً استطاع أن يقدّم صورة رائعة لأدبنا في العصر الحديث؟!

وأتقدّم بطلبي على صفحات مجلّة عمان لجامعتنا العربية راجية منها أن تبيّن لنا ما هي المقومات التي اتخذتها لانتقاء تلك الكتب؟! وأرجو الله أن تكون في المرة القادمة ربما بعد قرن آخر ادق وأعمق في اختيارها.. ولله في خلقه شؤون وشجون!!

«الرواية المغاربية» : قوة التاريخ والخيال

د. أحمد فرشوخ - المغرب

(١)

يبني كتاب «الرواية المغاربية»، للأستاذ عبد الحميد عقار، نهجه في النقد الادبي وفق احساس معرفي جغرافي، يجعل من المغرب العربي افقاً للتفكير الأدبي. ومن ثم انبثاق التشييد الثقافي للمكان ضمن حيزي الرغبة والمعرفة؛ وبالتالي بناء «جغرافيا تخييلية»(١) تسعف في صوغ علاقات استثمار وحوار وسلطة بين أماكن جغرافية وخيال ابداعي، وخيال نقدي ايضاً (ما دام الخطاب النقدي في الكتاب يمنح بنية لما هو منتشر ضمن الروايات في شكل صور وعلامات حسية). وللذاكرة حضورها ضمن هذا السياق، فردية كانت أم جماعية. فيها يتشكل المتخيّل الاجتماعي الواهب لسرد يصنع الأمة (Nation/Narration)(٢)، ويلحم اللغة والتراث والعقيدة. ناهيك عن الذاكرة الفردية المتغذية من الجماعة، والمبدعة لصيغ وأنماط نصية وتخييلية، تشمل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي والاعتراف والتذكر والشهادة.

هكذا تلتقي الذاكرة بالأرض، وتعاد كتابة المكان بقوة التاريخ والخيال. ومن هنا نحسّ بعد قراءتنا للكتاب بأنّ المغرب العربي غدا ينبوعاً للفن ومجالاً للفكر، بحيث اصغى الناقد لهذا الفضاء الثقافي وهو يرنّ في لغته الروائية الخاصة. لذا نُلقي اهتماماً تحليلياً خاصاً بتجربة الاستعمار وأثرها في التكون النصي للرواية الجزائرية خاصة، كما نقف عند صيغ تشكيل الذاكرة الفردية لكتابة نماذج من الرواية المغربية (احلام بقرة، عين الفرس، دليل العنفوان). وهو ما يُفضي الى معالجة مسألة التذوية، من جهة تخصيص الرواية خطابياً ونفسياً واجتماعياً: تخصيص تقول من خلاله الذات الكاتبة المنتشرة في النصّ كلامها واحلامها وسخريتها وأسطورتها الشخصية.. وواضح أن هذا التذويت لا ينفصل عن المواقع الواعية واللاوعية للذات، ومن ذلك اهتمام الناقد بتعبيرات الذات العميقة ضمن اللغة المتعددة والمنغرسة في ثقافة المجتمع وذاكرته السحيقة (انظر التحليل المفصّل للغة رواية «الفريق»)، وكذا اهتمامه بجمالية السخرية وقلق الهوية في ترابُطاتهما بالحكي العجائبي، المستوحي للخرافة والاسطورة والتصوف والسرد الشطاري (انظر مقاربة روايتي: «أحلام بقرة» و«عين الفرس») وفي ذات السياق تشتد العناية بقضايا التمزّق والهوية في مواجهتها للآخر، وتعقد الوضع اللغوي، وسيرورة المثاقفة بشكل عام. كل هذا يؤكد مزاوجة الذاكرة للأرض، وبالتالي ارتباط الإحساس النقدي بالفضاء، وهو ما افصح عنه الناقد نفسه، اذ يقول: «فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جداً، فهو تارة قرين الأرض قدسيّ. وهو تارة أخرى مبعث الرهبة والخوف.. لا يُمتلك ويُدرك إلا عبر نسج الحكايا والصور..» (ص١٩).

(٢)

ولا شكّ أن هذا الترابط بين الذاكرة والأرض والخيال، هو الذي حفز الناقد على صو منظومة قرائية تحليلية تستوحي «تداخل المعارف» (ص٨). وهو تداخل يطرح أكثر من اشكال عند عرْضه على النظر الابستمولوجي، فضلاً عن إمكان معالجته بشكل عام، ضمن مستويات عدة: إذ معالجة الرواية عبر تداخل المعارف، يمكن



وقوعها ضمن النظرية الجمالية، من قبيل دراسة علاقة الرواية بالموسيقى، أو الشعر، أو التصوير، أو النحت، وهو تداخل ينبثق عن فرضية وحدة النظرية الجمالية، أو ما يُسمى في علم الجمال بتراسل الفنون. كما يمكن حصولها ضمن النظرية الثقافية، من جهة دراسة علاقة الرواية بالسياسة، أو بالتاريخ والجغرافيا، أو بعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع.. أقول اذن بأن الناقد تعامل مع هذا الإشكال المنهجي، وفق رؤية قرائية، تسعى لإيجاد حل مقبول لمشكل الحدود بين المعارف والمناهج. وبذلك قرئت جمالية الرواية المغاربية في ترابط ضمني أو جلي مع السياسة، والتاريخ وتاريخ الأفكار، وأنماط المتخيّل، ومعارف اللغة. قرئت كفضاءات متصلة فيما بينها، وهو ما يستوجب طرح الأسئلة التالية:

هل أثر هذا التعدد على تماسك النواة الإشكالية للدراسة؟

هل أحدث انشقاقاً داخل مفاصل التفاعل بين المعارف؟

هل حافظ على الاتساق الابستمولوجي لوجهة النظر النقدية؟

لقد تدبر الناقد الإشكالات الناتجة عن هذه الأسئلة من خلال توظيف مجموعة من الاستراتيجيات والتصريفات النقدية، نذكر منها:

– الاستعمال الأداتي للمفاهيم والمعارف غير الأدبية الصرفة، والمتصلة بمصادر ومباحث متقاطعة مع الحقل الأدبي (سوسيولوجيا، سياسة، فلسفة، تاريخ...). ولا شكّ أن هذا الاستعمال الوظيفي يحافظ على خصوصية الموضوع المقارب وإن تفاعل مع غيره، إذ يمنحه استقلالاً ذاتياً يحفظ الخاصية الناظمة لنسقه.

– تنظيم التفاعل المعرفي وفق مركز منهجي، يُنسّق بين مجموع المعارف، بحيث ينزع بها نحو الإشكالية الأساسية.

وواضح أن المركز المنهجي للكتاب، انما ينتظم حول مبحث «الشعرية»، بما هو معرفة رائدة ومهيمنة، تنحت انساق التحليل، وتضبط قيمة الأسئلة، وتحدد مسار المعالجة وملاءمة الأجوبة واستخلاص النتائج. إذ بهذا الفهم يُمكن الحديث عن وجاهة الاشكالية (أو ملاءمتها) قياساً الى المنهج او «العلم» الرائد او المهيمن. فإشكالية شعرية الرواية المغاربية الجديدة ستصبح، تمثيلاً، غير مناسبة فيما لو

تم تغليب المنهج النفساني، الذي ربّما توافقه اشكالية اخرى، قد تكون هي «لا وعي الرواية المغاربية». أو فيما لو تم تغليب النهج السوسيولوجي الأدبي، الذي قد تناسبه إشكالية «رؤيا العالم في الرواية المغاربية» أو «صورة المجتمع في الرواية المغاربية». أو فيما تم تغليب النهج الإناسي، المفضي لإشكالية مغايرة، قد تكون: «بنيات القرابة من خلال الرواية المغاربية» أو ما شاكل ذلك. وهذه جميعها مجرد أمثلة وافتراضات.

ولا مراء في أن التركيب المنهجي المُعتمد في الكتاب يتّسم بالصفة الإبدالية وليس التكاملية، لأن ما يسمى بالنقد التكاملي لا يصدر عن إشكال صلب، ويفتقر لبرنامج في الرؤية والقراءة. وعلى أية حال، فهذا إشكال دقيق يحتاج لمعالجة موسعة، تدعو لوصل النقد بالتفكير الابستمولوجي، حتى يتمكن من رؤية ذاته، وتفكيك أسسه وقيمه وأصوله المنطقية، وضبط علاقاته بباقي الجهويات المعرفية، فضلاً عن بيان أنماط وطرائق اقترانه «بالخطاب المعرفي» المسيطر..(٣).

(٣)

وغير خاف أن القارئ المدقق للكتاب، سيلحظ اشتغال الناقد بالمفاهيم المركبة، القادرة على اكتشاف رهانات الروايات المدروسة، ومن ثم توظيف مفاهيم: التعدد اللغوي، السخرية، التجريب، التأصيل والمغايرة، التحول، اللغة والخطاب، المحكي العجائبي، الصوغ الحواري.. وجميعها تنتمي للشعرية التداولية، كما يتبدّى ذلك من خلال حركة التحليل، بحيث تسعف على الانطلاق من الوصف المحايث للبنيات في أفق وصل تجلياتها السردية والسيميائية بإيديولوجية العمل الروائي وشروط الانتاج وسياق التلقي. وهنا تطرح بإلحاح مسألة علاقة الشعرية بالنقد، وقد جعل منها الكتاب مشغلاً أساسياً، إذ يقول: «لم نر مانعاً من المزج بين التحليل الشعري ذي المسعى التنظيري العام، وبين التحليل النقدي ذي المسعى الامبريقي والاستقرائي بالضرورة» (ص٨). فثمة، إذن، تفاعل بين تناولين: تناول شعري (بويطيقي) يسعى لبناء كليات ونمذجات، وتناول تخصيصي ملموس، يقترب من تحققات نصية مفردة وعينية. وبذا تتوسع المقاربة السردية في الكتاب، من جهة مقاربة الدلالة عبر الانفتاح على مكوني الحكاية والخطاب. وقد جعل الناقد من مكون اللغة (وهو مكون بؤري في عنوان الكتاب، وعناوين القسم الأول منه) مدخلاً للتقريب بين سردية «الخطاب» المشتغلة بأدبية الرواية، وسردية «النص» المقتربة من الدلالة في اقترانها بالمرجع. وهكذا يقدم كتاب «الرواية المغاربية» اسهاماً أساسياً في تطويق مشكل ثنائية البنية والدلالة، وبالتالي يقدم إجابة ممكنة عن سؤال التردد المستمر للنقد الروائي بين الوصف والتأويل.

(٤)

وفي اقتران بمسألة اللغة، يقترب الكاتب من مفهوم التحول، بما هو ناظم أساسي في معالجة الروايات المغاربية وتقويمها، إذ التحول ابدال للبنية وتجريب لممكنات الخطاب. وهو بالتالي معبر للوقوف عند اشكالية اخرى تطول ثنائية الجنس والتجنيس. وذلك من حيث دلالة الأول على التحديد التصنيفي المرتبط بقصد الكاتب والقواعد المعيارية للشعرية، ودلالة الثاني على الشكل التكويني للنص في نمط خطابه، وصيغة تلفظه، وطبيعة علاقاته الحوارية مع النصوص والأجناس الأدبية، والخطابات الفنية، والأشكال الثقافية. وقد أفضى تدبير هذه الثنائية بالناقد الى تشخيص الوعي الفني للروائيين، وطرائق تفاعلهم مع الموروث والنماذج والمؤسسات، وكذا صيغ مقاومتهم لأنماط السلطة وتمظهرات الايديولوجيا وجبريات السلوك الثقافي وعنف المعرفة المتآمرة. وهكذا نكون في قلب مدارات التناص والحوارية والدينامية بمختلف تشعباتها ومشمولاتها، وجميعها مفاهيم استثمرها الناقد وارهف محمولاتها من خلال التوظيف وإنتاج المعرفة.

(٥)

واذا كان التحليل النقدي في الكتاب قد أولى عناية ملموسة للتقطيعات النصية، والوحدات السردية الصغرى، فإنه لم يُغفل مستوى التركيب الدّامج للتحليلات الملموسة، اذ من خلاله (أي التركيب) تنبثق السمة الرمزية للرواية، وهي سمة مفتوحة على ما يُسمى بالواقع أو التجربة أو المجتمع. ومن هنا يتميز التركيب عن التحليل، إذ التحليل كشف لعناصر الدلالة في ماديتها ونمنمتها وتفضيتها، فيما التركيب جلو لوظيفة الدلالة المقرونة بالتعبير. وبالتالي فثمّة ذهاب وإياب: ففي الإياب تتكشف خاصية اغفلها أو أخفاها التحليل تدريجياً، وتتعلق بالتعبيرية بمعناها التبليغي المفيد لانشباك الذات بالسياقات والمجتمع والعالم. وعليه، إنّ رمزية الرواية عميقة الصلة بمسألة «العوالم الممكنة» وكذا «بالتعددية البنيوية والدلالية»، بحيث نظر الى النص الروائي كفضاء لغوي تعبيري مفتوح، تتخفّى ضمنه تعددية باطنية لها صورة تمفصلات تسمح بتأويلات متباينة. وبهذا تكون رمزية الرواية المغاربية تجلياً ملموساً للمعنى على مستوى الخطاب، يهبُ نفسه لمن يُحسن القراءة؛ وليست زخرفاً لغوياً أو تكسيراً لمعيار فحسب. وضمن هذا الفهم المتّسع تغدو رمزية مُشعّة سيميائياً(٤)، أطرافها الحلم والذكرى والإحساس والاستيهام والغرابة والتعجيب ونُشدان الحقيقة. وغنيٌ عن البيان أن هذه الرمزية الدينامية (المخالفة للرمزية المدرسية) تقود الى مدار المتخيّل، وتسعف على اتّقاد نار المشابهة بين الأشياء المتباعدة والمنتشرة. ومن ثمّ عبور النّقد من المعنى التصريحي والحرفي الى المعنى الايحائي والمتعدّد، بعيداً عن المعنى المُسبق كما في الرمز التقليدي، أو المعنى الأليغوري الموصول بالقصد المغلق للكاتب. فلا مناص، اذن، من القراءة اليقظة اذا ما رغبنا في ادراك هذا المعنى الرّمزي وتذوق جماله وتشرُّب قيمته ورؤية معرفته المتخفيّة التي توشك أن تنبثق. ولا ريب في كون هذا المعنى غير محصور فيما يسمّى بالملفوظات الإيحائية المُعطاة، إذ الملفوظ الصريح ذاته شديد التعقيد من حيث تكوُّنه، فضلاً عن اصوله الاستعارية البعيدة. يُضاف الى هذا أن تشكيل «الملفوظات الصريحة» وفق نسق جديد وعبر منظور مشيد، يفضي الى ازاحة بداهتها، وتفتيق كوامنها. فالمكبوت وغير المقروء يندسان ضمن النسيج النصي، وقد يتلبّسان بُنىً عنيدة. وعلى القراءة الرّمزية أن توضح اللامرئي، وتُزحزح السطوح، وتستعيد الفراغات ومساحات الغياب. بهذا المعنى نُلفي الناقد شديد الاعتناء باللغة المحكية العامية، كما في تحليله «لرواية الفريق»، و«رواية عرس بغل»، فضلاً عن مبحث «اللغة الروائية وآفاق التجريب» (ص٧٩)؛ إذ جعل منها، اي اللغة العامية، ينبوعاً للمتخيّل وموروثات التفكير، وطرائق العيش. وهو بهذا الصنيع إنما يعيد الاعتبار للغة مقموعة في التفكير المؤسسي والثقافة العالمة، منتبهاً إلى الكنوز الخفية لهذه اللغة، وإلى استعاريتها القوية، المحجوبة من قبل التداول والاستثمار. والناقد بهذا المعنى يخالف التصور السائد الواصل للاستعارة والتصوير بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، مُثبتاً بالمقابل أننا «نحيا بالاستعارات»، وأن الاستعارة «حاضرة في مجالات الحياة اليومية»(٥). ومن ثمّ يتمُّ تفكيك التعارض الصلب بين ثنائية «التصريح» و«الإيحاء» لفائدة تداخل معقد يشتغل بدينامية متضافرة أثناء تكوين المعنى وبنينة خيال النص. وكذا مجاوزة نقد اللغة المحكية كحلية للخطاب أو كمجرد إيهام قصدي بالواقعية.

(٦)

ومن العبارات النقدية اللافتة في الكتاب، وفي مقدمته تحديداً، عبارة «التحرر» (المقدمة، ص٩)، والتي تفيد تعامل الناقد مع النصّ

من الداخل والخارج، بحيث تتموقع المقاربة بين النسق والثقافة: أي النسق كنظام ذي حدود، والثقافة كاتساع لا حدود له. وها هنا ينبثق توتر نقدي يفيد في إثراء حركة القراءة، ووصل النص المفرد بشبكة النصوصية العامة التي تقاسمه نفس البناء والقصد، وتقاسمه بالتالي نفس الخطاب المعرفي المهيمن على ثقافة المجتمع المغاربي ونوع تفكيره وصيغة رؤيته للكائنات والأشياء. وفي ترابط مع هذا النظر، يتحرّر الناقد من المعالجات الخالصة والجوهرانية التي تفصل الكتابة عن شرطها الدنيوي، ولحمتها الاجتماعية، ومن هنا التركيز على «تشخيص الحقيقة الاجتماعية» (ص١٧٤)، وكذا ربط تحولات الخطاب الروائي بالسياق الثقافي والفكري العام (ص١٧٥). ومسافة التحرر هذه تسهم في بلورة وعي نقدي يميل لتفكيك الأنساق التفسيرية الشاملة والجزمية.

وواضح أن هذا الوعي النقدي يميل للانشغال على «مواقع» النصوص الروائية وتضاريسها التاريخية والسياسية والإثنية المتخفية ضمن الكلية الجمالية. وهو ما يطرح بقوة مسألة الانتماء في العمل النقدي، إذ غير خاف أن الممارسة النقدية، بل وحتى النظرية، ليست بريئة ولا منزّهة عن «التورّط» الإيديولوجي والعاطفي.. ويكفي أن نذكر بأن الناقد الشهير إيريك أويرباخ، ما كان له ليؤلف كتاب «المحاكاة» لولا إحساسه بالغربة في استانبول أثناء الحرب العالمية الثانية، وشعوره بالخوف من غضب النازية. فحنينه إلى الحضارة الغربية حفزه على توحيد العالم الأوروبي من خلال استذكار تاريخه الخيالي: الشيء الذي أفضى الى ولادة مشروع تاريخ المحاكاة في الأدب الغربي، ولو أنّ أويرباخ كان يكتب في الغرب لما جازف بتأليف هذا السفر التاريخي النقدي اللامع، فضلاً عن أن غزارة الدراسات في مكتبات الغرب وتضاربها، لربما كانت ستغدو عائقاً أمام النظرة المستنيرة التي عالج من خلالها المشروع، بل ولكانت ستحجب الرؤية التشاكلية التي وحّد عبرها خطابات التخييل الغربي. كما أن إدوارد سعيد ما كان له ليؤلف «الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية»(٦) وغيرهما، لولا إحساسه الجريح بتمزق هويته وازدواج انتمائه، ورغبته من ثمة في تحرير الوعي الاستشراقي من سلطه العنيدة، والكشف بالتالي عن أسرار التواطؤ بين السلطة والمعرفة الغربية: فشعور الفلسطيني النازح، إذن، نواة وجدانية صلبة مسؤولة عن تسويغ الانتماء الى الشرق، والدفاع عن جدارته وحقه في الإفصاح والوجود. وما يُسمّى بنقد الأقليات في «الدراسات الثقافية» دليل آخر على قران الموقع والعلم في التشيد الأدبي النقدي، ودليل ينضاف إلى أن الجدل النقدي والنظري ينطوي على أكثر من الحاجة العلمية والمعرفية. وعليه، إن البعد العاطفي في النظرية والممارسة النقدية، يحتاج إلى أكثر من تأمل. ومن اطرف ما قرأته في الموضوع تشبيه المنظّر الاجتماعي الأمريكي Alan Dawe، لبعض الأعمال النظرية «بالصلاة»(٧) وهو ما يفيد امتزاج التأمل التجريدي بالأحاسيس، واشتباك جيشان الفكر بالعاطفة..

وما كنت لأستطرد ملامساً لإشكال النقد بالانتماء، لولا إحساسي بأن كتاب «الرواية المغاربية» ليس مجرد اشتغال على الكليات الأدبية والأبعاد البويطيقية للنصوص الروائية بل هو إضافة الى ذلك تفريد لهذه النصوص وتخصيص لمواقعها وبحث في جذورها الثقافية، والمخيالية، على نحو يُفضي بها إلى نوع من الرؤية المشتركة في البناء والخطاب. وعليه، يكون الانتماء النقدي منبثقاً من خلال حيز الرغبة المنتشر ضمن الكتاب، بحيث نستشعر عاطفة جذب النصوص الى بعضها وعطف العلامات على مثيلاتها. وكل ذلك سائر بوعي نقدي، صوب كشف اللحمة العميقة للخيال السردي المغاربي.

وبعد، فلربما كانت هذه النظرات التأملية وعناصر التفكير، ما يجعل من كتاب «الرواية المغاربية» للأستاذ الناقد عبد الحميد عقار، فسحة للتأمل في الوعي النقدي المغربي المعاصر، ولحظة في سبيل التشييد الثقافي الإبداعي لمغرب عربي كبير، ما زال «الخيال السياسي» لم يَرَ حقيقته العميقة بعد.

الهوامش

❖ عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع - المدارس، البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.

١- تعني «الجغرافيا التخييلية» الإحساس بالمكان الذي تم تعزيزه وتشييده اجتماعياً وثقافياً، مع ما ينتج عن هذا التشييد من سلطة ورنين ووقع عاطفي بل وحتى «ميتولوجي» (بالنسبة لبعض الأماكن). ومن هنا اقتران المكان بالخيال والرمز والسرد. وواضح أننا نستعمل المفهوم بالمعنى «الايجابي»: أي بمعنى معدل عن استعمال ادوارد سعيد له في كتابيه «الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية»، حيث قرنه بـ«التمثيل» المفيد للعلاقة بين المرجع الفكري وتشخيصاته الخطابية، ضمن صراع الأنا والآخر.

٢- «السرد والأمة»: عنوان كتاب نقدي ثقافي لهومي ك. بهابها، وفيه يصوغ علاقة عضوية بين المتخيل والحقيقة التاريخية. وهي العلاقة التي يستثمرها ادوارد سعيد في كتابه «الثقافة والامبريالية»، إذ يرى بأن «القصص تغدو ايضاً الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة، ووجود تاريخها الخاص..» ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال ابو ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٥٨.

٣- للاقتراب من المعالجة الابستمولوجية لإشكال تعدد المعارف ضمن العمل النقدي الواحد، تراجع الدراسة القيمة لـ: فريتس فالنرد (استاذ فلسفة العلوم بجامعة فيينا)، مدخل الى الواقعية البنائية - جذور الواقعية البنائية بين فلسفة فتغنشتاين والعلوم المعرفية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عز العرب لحكيم بناني، مطبعة انفو برانت، فاس، ط١، ٢٠٠١.

٤- نوظف الرمزية، هنا، بمعنى أكثر اتساعاً من الفهم الذي يختزلها الى القياس انطلاقاً من البلاغة اليونانية أو من تقاليد الأفلاطونية الجديدة، لكن ايضاً بمعنى أكثر ضيقاً من الطروحات الكنطية الجديدة التي تطلق نعتاً رمزياً على كل فهم للواقع يعتمد على الاشارات، بدءاً بالإدراك الحسي والاسطورة والفن، وانتهاء بالعلم. لأجل التوسع انظر: Paul Ricoeur; Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique, Ed. Du seuil, Paris, 1969.

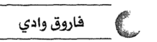
٥- جورج لايكوف، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص٢١.

٦- يستشهد ادوارد سعيد في «الاستشراق» بغرامشي حيث يقول ضمن «دفاتر السجن» ان نقطة انطلاق الإتقان النقدي المحكم هي وعي المرء، لما هو حقاً، وهو «اعرف نفسك» كنتاج للعملية التاريخية حتى اللحظة الحاضرة..». وفي سياق تثمين مغزى هذه القولة، يذهب سعيد الى أن معظم ما في هذه الدراسة (يقصد الاستشراق) من «استثمار شخصي ليشتق من وعيي لكوني «شرقياً» نشأ طفلاً في مستعمرتين بريطانيتين..»: ادوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة. السلطة. الإنشاء، نقله الى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩١، ص٥٨.

٧- انظر: النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، تأليف ايان كريب، ترجمة: د. محمد حسين غلوم، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، ع٢٤٤، نيسان ١٩٩٩، ص٣٨.



لعنة الوردة



فاروق وادي

روت لنا فدوى طوقان، وردة الشِّعر العذب، حكاية وردة قلبها الأولى. كان ذلك منذ زمن بعيد، حين اندفع نحوها فتى في السادسة عشرة وهي في الطريق إلى بيت خالتها. لم يفعل صاحب القلب الشجاع شيئاً سوى أن ترك بين يديّ الصبيّة المذعورتين زهرة فلّ ارتعشت بين أصابعها وحرّكت قلبها المهيّأ، لتسكن بعبقها مع الملامح الخاطفة للفتى، في الذاكرة وبين الضلوع.. وتبقى مهيمنة بلمستها الساحرة على أيامها ولياليها.

لقد أصابتها وردة الندى المبكّر بتلك اللعنة الجميلة، إذ توثّب القلب للمرّة الأولى ووقع في المحظور.. فباتت تستخفّه الأغنيات، وتحركه الأشعار. وكان على الروح أن تتوهّج بالأخيلة المحلّقة، وعلى العينين أن تصابا بالأرق الجميل، وعلى الصدر أن يخفق برقّة ذلك الشيء الغامض اللذيذ.

غير أن تلك اللعنة سرعان ما افتقدت جماليتها، حين اكتُشف أمر ذلك الحب الذي تدنو به الأعراف إلى مستوى الفضيحة.. رغم أنه لم يتعدّ النظرات المتقدة التي يتبادل فيها المتيّمان عن بُعد صمتاً بصمت، ويثرثران في رقّة عين دون أن تنبس الشفاه.

لقد.. "حلّت اللعنة التي تضع النهاية لكلّ الأشياء الجميلة"، تقول فدوى. ثمّ صدر القرار العائلي الذكوري بحرمان الصبيّة من مغادرة البيت، وبأن تبقى حبيسة جدران الحريم، لا تبرح عتمتها وعزلتها القاسية.

لم تجد الفتاة، رهينة المحبسين الظالمين، البيت والتقاليد، سوى الشِّعر مُحرراً لها من الأصفاد التي حاولت الالتفاف حول أجنحة القلب، لكنها عجزت. ففي ذلك الربيع، ربيع الوردة التي تضوّعت عشقاً ودهشة، تقول فدوى: "عرفت هذا الشيء المسمّى حُبّاً، والذي ظلّ يُشرنق وجودي إلى ما لا نهاية".

الأنثى التي أصيبت بداء الحبّ الأبدي منذ ذلك اليوم البعيد، عاشت حياتها الطويلة وهي تردد دعاءً أطلقته في قصيدة مُبكّرة تُمجّد ذلك الشيء الذي بات عنوان وجودها وشخصيتها:

"أعطنا حبّاً، فبالحب كنوز الخير فينا
تتفجّر
وأغانينا ستخضرّ على الحبّ وتزهر
وستنهلّ عطاءً
وثراءً
وخصوبة
أعطنا حبّاً فنبني العالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديبة".

منذ تلك الصرخة الموزونة البعيدة، التي أسهمت في إخراجها من قمقم أرادوه لها، وحتّى القصيدة التي قرأتها بصوتها الواهن في سنواتها الأخيرة وتمنّت فيها أن تملأ هذا الكوكب ببذور الحبّ وتفرش الدنيا بأشجاره، عاشت فدوى حياتها تفيض حبّاً لكلّ البشر، وعشقاً أنثوياً عارماً للحبيب.. لم يغادرها ربما حتى يومها الأخير. وقد ظلّت تعيش لحظة حبها المتجددة دوماً، باشتعالاته الفتيّة وجذوته الباقية كنيران أبديّة، وكأنه ليس إلاّ حبها الأوّل!

في قصّة من قصص الحب التي عاشتها فدوى، حدث ما يشبه كرامات الأولياء ورؤاهم التي لا تخيب. في كتاب "فدوى طوقان: ظلال الكلمات المحكيّة"، روت شاعرتنا الكبيرة للصديقة ليانة بدر حكاية حلم رأته ذات منام: حلمت برجل يدلّها على الطريق إلى مكان تريده في شوارع القدس التي كانت عازمة على الذهاب إليها في الصباح، ولم تكن قد رأت الرجل منذ عشرين عاماً. استيقظت منتعشة كأنها مقبلة على فكّ أحجية سرّ ضائع. وعندما وجدت نفسها بعد ساعات قليلة تائهة في طرقات القدس، رأت الشخص الذي حلمت به ليلة الأمس وهو يشير إليها من فوق شرفة أحد بيوت المدينة المقدّسة. حيّاها، فحيته. تحادثا عن بُعد، ثم دعاها لزيارته. صعدت سلّم بيته.. ولم تكن تعرف أنها كانت تصعد نحو قصّة حبّ كبير وعاصف سيولد هناك، في تلك اللحظة من حياتها، بعد ليلة رأت فيها تلك الرؤيا التي بعثت النشوة في روحها.

ولم تتردد المرأة، تلك الحمامة المطوّقة، وهي تعبر عقدها التاسع، من الاعتراف بخفر الصبايا وخجل العروس، بأنها واقعة في العشق من قمّة الرأس إلى أخمص القدمين. غير أنها كانت تغرق في حزنها وهي تشهد التجعدات التي تدبّ في خراب الجسد دون أن تمسّ القلب.. وهي حالة بلوغ الكائن البشري ذروة التراجيديا الإنسانيّة.. ذروة الوحشة والعزلة التي تختزلها فدوى ببضع كلمات، ترى فيها أن قمّة المأساة هي: "أن يتغضّن الجسم البشري، بينما يبقى القلب والإحساس متأججين".

في السنوات الأخيرة، كنا نتلمّس تغضنات الشيخوخة وهي تتوالد أمام عيوننا في كلّ لحظة لتداهم الوجه الأليف، ونشهد على الوهن الذي يدب في الجسد. لكن الألق لم يغب عن عينين تفصحان عن قلب فتيّ يفيض حبّاً.. قلب امرأة لم تقهره لعنة الشيخوخة، ولا توقّف عن الخفقان في ترابه الأخير. فمن خلّف هذا القدر من قصائد الحبّ، سوف يبقى عصيّاً على الموت والنسيان.

في لقائنا الأخير، بدت فدوى مُنهكة وهي تجهد في كتابة إهدائها بحروف مرتعشة على ديوانها الأخير الذي حمل عنوان "اللحن الأخير". قالت بأسى، ولكن بلغة لا يعوزها اليقين:

- إنه الديوان الأخير.. الذي لن يكون لي من بعده ديوان آخر!

لم تحفل فدوى بكلماتنا المجاملة. فقد كانت زرقاء اليمامة ترى نُذُر الموت القادم لا محالة، وهي التي ظلّ قلبها يحدثها في اليقظة والمنام بأن عشقاً سوف يطرق جدرانه لا محالة. وكان بإمكاننا، وهي تمدّ إلينا بنسخة الديوان، أن نصغي إلى قصيدتها الخارجة من هول صمتها المطبق.. وسلامها الداخلي النبيل:

"كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث عشباً على أرضها
وأبعث زهرة
تعبث بها كفُّ طفل نَمتْهُ بلادي
كفاني أظلُّ بحضنِ بلادي
تراباً
وعشباً
وزهرة".

دلائل الزمن في "شتاء عاطل"

مقداد رحيم - السويد

يأخذ الزمنُ وما يتعلقُ به من معانٍ ومفردات مساحةً واسعة من شعر الشاعر العراقي جواد الحطاب في مجموعته "شتاء عاطل". فدورانه الحثيث في قصائده لابد له من مغزى في ذهن الشاعر، ولابدّ له من أهمية في نفسه الشاعرة، كما لابد له من أن يلفت انتباه الناقد فضلاً عن القارئ المدقّق، وقد بلغَ عدد دلائله ومفرداته ومتعلقاته المائةَ على مدى ثمانٍ وعشرين قصيدة فقط، لم يخلُ منها من الزمن غيرُ قصيدتين اثنتين فقط هما "زهرة نرسيس" و"اختناق"، وهما قصيدتان قصيرتان.

وأغلبُ ما يشدُّ الحطاب من الزمن عمرُهُ هو، والأعوامُ، وفصولُ السنة فيما عدا الربيع، وأيامُها، ومن الأيام أوقات الفجر والصباح والنهار والظهيرة والغروب والمساء والليل، ومن الليل منتصفه وظلمته، والليل أكثر هذه المفردات تكراراً في هذه المجموعة (١٨ مرة)، فما هي حكاية الليل مع الشاعر وكيف اعتملت صورته في نفسه، وكيف استغلَّ معطياته في صوره الشعرية؟.

يضع الحطابُ الليلَ في مواجهة النهار والظهيرة، وهو عنده ليلٌ آخر جديد متغير، والنهارُ مثله، وخارج من عباءته، فينسب للنهار التقتيلَ، ولليل الظلمَ وعدم العدالة، لأن النهار غير ذلك النهار، والليل ليل متغيِّر، ليس هو الليل المعهود، وليس هو الليل القديم العادل الذي يبزغ فيه القمر، وإنما هو ليلٌ تحرسُ فيه البومة، وهي رمز للتشاؤم والشر، جماجمَ القتلى وهي حصاد الحرب، وهي معلقة على الأغصان، وفيها رمزٌ ذكي لجأ إليه الشاعر للتعبير عن تنامي إزهاق الأرواح، واستمرار الضحايا من الجنود في ساحات الحروب، بينما تقبع النساء في البيوت:

أضلاع النهار المثلثة
تربّعَ فوقها، خمسة قتلى
وستُ بيت
..متى يأتي الليلُ القديمُ، بعينه الكريمة
ونقتسمُ الظهيرة بالتساوي
فمنذُ انبلاج المدافع
والبومة المتأملةُ في البعيد بزوغ القمر
تحرسُ:
جماجمَ الجنود المعلقة على الأغصان. (ص١٨-١٩)

.....

ويستخدم الشاعر لفظة "انبلاج" وينسبها إلى المدافع عامداً، لأنه يريد الإشارة إلى تورط النهار بدماء القتلى، وما النهار هنا إلاَّ زمنُ الحرب نفسه، وهو زمن تاريخيٌّ، وقال "القتلى" ولم يقل الشهداء، لأنه لا يؤمن بالحرب أصلاً.

وينتقل زمن النهار لدى الشاعر من رمزه التاريخي إلى الرمز النفسي، إذْ يجد فيه متنفَّساً لإنسانيته المهدورة، وشرطاً من شروط سعادته وخلاصه من العذاب الذي يسوِّرُ نفسه:



أتمرَّغُ شمس
الدهليز المسلولة
ارمي لي
كسرة نور
فأنا، من
زمن، لم أتذوقْ
طَعمَ نهار ما.
ص(٣١-٣٢)

....

ويغيِّر النهار وظيفته فيكون ملاذاً للسبات بدلاً من اليقظة، وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى اعتباطية الزمن، وخلافه للمنطق، وتغيُّر الحياة برمتها لأنَّها محكومة بالزمن الذي يشكل الليل والنهار أهم أجزائه ومكوناته:

تتجملُ سرقاطة الباب للسيد النوم
ويضطجعان بمقربةٍ من نهاري. ص(٧٢)

....

وبعد أنْ قرَّر أن النهار يقظة عاد فأكَّد أنَّه أصبح عجوزاً، إشارةً إلى طوله وتراخيه، ولكنَّ الطول والتراخي هنا هما عنصران سلبيان، على عكس ما يُؤمَّل من النهار من رمز إيجابي حيث انبلاج النور واتضاح الرؤيا والتفاؤل بالخير والتقدم:

نبتتْ للنهار العجوز قرون!. (٧٢)

وهو في الوقت نفسه يمكن أن يكون نهاراً إيجابي الرمز، ولكنَّ ذلك يحتاج إلى مهارات خاصة جداً في زمن الشاعر الذي تكون فيه أغطية المصابيح مثل خُوَذ الجنود المقاتلين في ساحات الحرب،

وهو داع من دواعي الخوف والرهبة، لاسيما أنَّ الليل قد لا يقدر أن يكون أداة لاختراق نهار واحد دون مهارات خاصة:

أعرفُ..

أن اختراقَ نهارٍ واحد

يحتاج إلى مهارأت ليلٍ عديدة

...لكنني

أخافُ من المصابيح التي تعتمر الخُوَذ. (ص٨٩)

.....

ويقف النهار دائماً قوياً مهيمناً على الليل، وتبقى صورة الليل صورة خاوية هزيلة بقدر هزال الواقع:

فاجأتُ النهارَ يُمسكُ ليلةً

ويعبِّئها بالسكارى والقطط. (٨٨)

....

ومن ألوان تلك الصورة: العتمة، ولكنها عتمة مصنوعة مفتعلة، وهي رمز للأسى المصنوع المفتَعَل الذي هو من صنيع "أولاد الليل" الذين يصنعون الأسى والحزن المتصاعد المتنامي ويوزعونه على الليالي الظالمة من خلال ترديد لفظة "حفنة":

تعود المصابيح من الليل، فارغة اليدين

فالليل وأطفاله

يختبئون أسفل الدرج

و..

حفنةً، حفنةً

حفنةً، حفنةً، حفنةً

حفنةً، حفنةً، حفنةً، حفنةً

يسلّمون كل ليلةٍ حصتها: من العتمة. (ص٨٩)

.....

ويستمر الليل في سلبيته فيكون سبباً لسقوط الفرح (الغناء)، وباباً تخرج منه الحياة لدى الشاعر إلى التلاشي والضياع:

فليتكسَّر الغناء

يقودني، في آخر الخمر، لبابِ الليل

فتخرج أيامي بقميص النوم..

..وتطردنا. (ص٥١)

وتتعاظمُ سلبية الليل لديه حتى يتمنى لو يكون شخصاً فيُقتَل!:

لو يُقتَلُ هذا الليل!. (ص٤٤)

....

ويتخلى الزمن الفلسفي الكوني متمثلاً في الليل والنهار عن أية قيمة حاضرة لدى الشاعر، ويفقد قدرته على الحركة والتأثير في الحياة، فقد أصبح أحجاراً أثرية ذات دلالات قديمة لا علاقة لها بمفردات الحاضر، ولا علاقة لها بفعل الحياة، ألأنَّ الحياة لم تعد ذات جدوى في حضرة هذا الزمن؟، أم لأن الزمن فقدَ معناه في ضجيج المفاهيم الجديدة التي أخذت تلف المجتمعات؟، أم لأنَّه متشابه على مرِّ العصور؟، أم لأنَّنا أصبحنا نعيش خارجه:

الليلُ، والنهار

النهارُ، والليل

شخصٌ ما

مصرٌّ على إحياء هذه الأثريات. (ص٨٧)

......

ويهتمُّ الشاعر بمتضادين آخرين من الزمن هما الصيف والشتاء، وكلاهما - إذا اجتمعا - يشكلان بُعداً فلسفياً كونياً في قصيدته "التماثيل"، إذْ يكون الزمن شاهداً على استمرار الحياة وثباتها على الرغم من دورانه وتقلباته بين صيف وشتاء وما فيهما من تناقض لا تخلو التماثيل نفسُها منه، وشاهداً على الوجود المادي للكون:

كم سخرَ الصيفُ، من درعها المطري

والشتاءُ تهكَّمَ مِن عُريها

..والتماثيلُ مشغولةٌ، غير آبهةٍ بالكلام. (ص١٥)

....

أما قصيدته "شتاء عاطل" التي استعار عنوانها لهذه المجموعة، فقد جعل الشتاء فيها شاهداً على جدلية الزمن، وثبات منطقه، على الرغم مما يحمله من تناقض وتبدل في ذاته، فقد جعله ضعيفاً في مواجهة الصيف، وهوَ القويُّ في مواجهة الإنسان، ثم قبوله للمستحيلات وكأنه الحياة نفسها:

في الصيف

هل يبقى الشتاءُ

عاطلاً عن العمل؟. (ص٦٨)

....

وإذا لم يجتمع الشتاء بالصيف لم يتجاوز معناه اللغوي إلا ليكون رمزاً سلبياً لجبروت الطبيعة أمام ضعف الإنسان:

..الوقتُ شتاء يا أبتاهُ

..ولا بيت. (ص٢١)

....

ويتجه هذا الزمن إلى معنى البدء والتكوين أو البدء والاستمرار:

حينَ ابتدأ الخلقُ

تقسَّمت الكرةُ الأرضيةُ. (ص٢٠)

منذ قرون نلقي بالفتياتْ

منذ قرونٍ لم تهدأ هذي السوراتْ. (ص٢٢)

يومَ سحبناً الأرضَ قليلاً عن بطن الأرض. (ص٢٣)

....

ويتجلى الزمن بكل معطياته ورموزه سلبياً، وكأنه معادل موضوعي لحياة الشاعر، أو الواقع الذي يعيشه أو يراه، ولا يرد ذكره إلاَّ في سياقات سلبية قاتمة، فهو وعاءُ دم في قوله:

فينسلُّ في الليل، خيطُ دمٍ

ناحلٌ

كالبكاء. (ص٥٦)

....

وهو وعاء للقتلى في قوله:

فانتظرَ مجيء الليل،

ليحصي: كم قتيلاً بين الكلاشنكوف والشعر. ص(٦٤)

وهو زمن منافق:

فالمدينةُ: ستمرُّ بين صفين من الأيام المنافقة. (ص٤٨)

....

ولكنْ هل للشاعر زمن خاص به؟.

يتجلّى زمنُ الشاعر الافتراضي أعمى لا يرى شيئاً، وعمى الزمن هو عمى يقرره الشاعر ليقرر من خلاله معنى اعتباطية الفعل في الحياة، وارتباك وظائفها، والوقوع في متاهاتها:

وحينَ سأثملُ..
أحرقُ قلبي
رماداً أذرِّيه فوقَ عيون
الزمانِ الضريرةْ. (ص ٧٥-٧٦)

....

وقوله: "سأثمل" يتضمن دلالة اليقظة والانتباه، وهما دلالتان سلبيتان هنا، لأن الشاعر غير قادر على فعل شيء، وهو يأمل أن يفعل ما يريد حين يثمل، أي حين يفقد الوعي بالواقع، ويرجو أن يكون ذلك قريباً من خلال استخدامه سين التسويف للزمن القريب "سأثمل".

ويختار الشاعر لنفسه زمن الخريف، ليكون دالاً على الجفاف والخواء والانقطاع عن الفعل في الحياة:

وأنا أقودُ خريفي. (ص٨٥)
أقودُ خريفاً أشيب. (ص٨٦)

....

ويَعُدُّ عمرَهُ بالأيام لا بالعقود أو بالسنوات، تقليلاً من أهميته، واستشعاراً بقصره، وهي أيام تتفاوت سلبيتها ورداءتها، ولكن أحلاها مُرّ، فهذه هي تتساقط كالإبر ويحاول الشاعر أن يجففها ولكن: على الأسلاك الشائكة:

على الأسلاك الشائكة
تعلمتُ تجفيف الوقت
لأمنع الأيام من السقوط، كالإبر. (ص٢٥)

....

ولكن لماذا تتساقط كالإبر؟، ألأنها تتساقط دون أن تترك أثراً أو دون أن يُحس بسقوطها أحد لضآلتها لخوائها واضمحلال محتواها؟. وها هو زمن الشاعر يبدو كالحصى في آنية الطبخ، وأي طبّاخ يستطيع أن يجعل منها طعاماً سائغاً؟، وها هي أيامه تعود مرة أخرى ولكنْ نيئةً لا تصلح للطعام:

فالوقتُ كالحصى
..وأنا طبّاخ الأيام النيئة. (ص٢٦)

....

ويشير إلى عدم صلاحية أيامه في قصيدة أخرى فيقرِّر أنها تستحق الشطب من الحياة:

سقطتْ إحدى أسناني
في صحن الأكلِ
ففرحتُ:
أخيراً
ثمةَ ما يمكنُ
أنْ أشطبَ به
الأيامَ
على الحائط. (ص٣٣)

......

وقد تزامن سقوط أسنانه مع سقوط أيامه لتكتمل صورة انقراض الزمن من حياة الشاعر، في مقابل تهالُك فاعلية الجسد.

ويلجأ الشاعر إلى تشخيص أيامه، فها هي تموتُ يوماً بعد يوم، كما يموتُ أصدقاؤه صديقاً بعد صديق، ويضطرُّ هو إلى دفنها بعدَ تشييعها، كما يشيِّعُ أصدقاءه ويدفنُهم، وفي نهاية المطاف لا يجدُ نفسه في نفسه!:

كلَّ يوم أشيِّعُ يوماً
وأدفنُهُ، في ثرايَ
كلَّ يوم، أفتِّشُ روحي
وأبحثُ عما تبقى من الأصدقاء
وأكتشف الآن:
ما فيَّ..
كانَ سوايَ. (ص٢٨-٢٩)

....

إنَّ زمن الشاعر، وهو عمره كله، ينتهي في آخر المطاف عندما يكتشف أنه ليس هو: "ما فيَّ..كانَ سوايَ"، لأن زمنه-عمره ليس سوى آمال كاذبة، فها هو يكرِّر كلمة "يومياً" في كل مقطع من مقاطع قصيدته "S.O.S."، التي يبدو فيها مستنجداً بقشَّة بين أمواج بحره الهائج وهو الغريق الهالك، ليؤكِّد حالة استمرار فعلٍ ما، وكل الأفعال تنصبُّ في سياقات سلبية محض، فعندما نقف على أحد المقاطع نجده فيه يتزوج سربَ حمام يستعصي على طاعته:

يومياً:
أتزوَّجُ سربَ حَمام
وأطالبه، أنْ يسكنَ بيت الطاعةِ. (ص٣٢)

....

وصورةُ هربِ أيامِه وخروجها عن طاعته تتكرَّر في صورةٍ من قصيدة أخرى:

فتخرجُ أيامي بقميصِ النومِ. (٥١)

....

وهي خارجة عن طاعته لأنها لا تسير كما يشاء، ولأنها سادرة في سُبات عميق، وقد استعارَ كلمة "نوم"، في قصيدة أخرى، لِكلمة "عام" استعارةً تصريحيةً بدلالة "سأبلغ"، ليشير إشارة ذكيةً إلى ذلك السبات:

بعدَ حلم..
سأبلغُ وأحداً وعشرينَ نوماً. (ص٦٠).

....

وفي تعبيره عن استمرار الزمن هذا يستخدمُ كلمة أخرى غير "يومياً" هي "كل" المضافة إلى زمن لا يحفلُ إلاّ بفعل عشوائي مغاير للمنطق يدعو إلى الامتعاض أو الأسف، فالتماثيل تستحيل إلى جدار لخربشات التلاميذ وكتاباتهم كل صباح، والأيام يموت منها يومٌ كلَّ يوم، والشاعر نفسه يسمع في غرفته هذيان الأثاث بكل الساعات، وأطفال الليل يسلبون كلَّ ليلة حصتها من العتمة:

فالتلاميذ كلَّ صباح يخطّون في صخرِها
درجات امتحاناتهم. (ص١٧)
كلَّ يوم أشيِّعُ يوماً. (ص٢٨)
منتصفَ الليل بكل الساعاتِ
يسمع في غرفته:
هذيان أثاث. (ص٣٦)

....
ثمَّ تستمرُّ على منوال هذا الزمن، ليلاً كان أم فجراً أم كلَّ الساعات، يقظةُ الشاعر الاعتباطية وسهره الدائم الدال على خواء الحياة لدى الشاعر وهي حياة بدتْ عارية من أي جدار يحميها، أو سقف يظللها:

لا يبدو
أني سأنام الليلةَ
أعلنَ:
أنَّ الفجر بكل الساعات يجيء
يُطلقُ عصفوراً
يفتح شمسيته
ويرافقُ آخر جدران الغرفة، في نزهة. (ص٣٦)

....
أما الزمن الحاضر المعبَّر عنه بكلمة "الآن" فهو حاضر مسلوب، فإما هو دالٌ على غياب شخصي، أو على حاجة غائبة في غياهب الأمنيات:

سيشتعلُ الفانوس ببيتِ أبيه الآن
..أيا أمُّ انتظري طفلكِ
لن يتأخَّر في نصب فخاخه. (٤٢)
كم يرغبُ أنْ يحلقَ لحيته الآن. (ص٤٤)

....
وعلى الرغم من حضور الزمن بأداته إلاَّ أنه زمن مفترض لا وجود له إلاَّ في ذهن الشاعر، وليس له حظ من الواقع.

وغياب الأمنيات دون تحقيق في صميم الواقع عبرَّ عنها الشاعر بأداتَي التسويف: السين وسوفَ، وهي كثيرة متناثرة على نصوص هذه المجموعة:

كيف سيعرفُ منَّا الواحدُ إخوته. (ص٢٣)
..توهمناهُ
سيركضُ بالأشجار إلينا
وسيركضُ بالأقمارَ إلينا
وستأتينا الأنهارُ على قدميه. (ص٢٣)
لا يبدو أنّي سأنامُ الليلة. (ص٣٦)
لا شارعَ يأتي، ولا جدار
سيرى.. الريحَ تسحبُ "الدنتيل"
من معطفه المطرَّز بكمنجاتٍ هاربة. (ص٣٩)
سيرى: قطيعَ وداع
يقودُ مراعيَ لقاءاتّه. (ص٣٩)
سيشتعلُ الفانوسُ ببيت أبيه. (ص٤٢)
سأظلُّ طوالَ الليل، أراقبُ
كيفَ يُهرّي، حجرُ الموت، لحاءَ القلب. (ص٤٣)
فالمدينة: ستمرُّ بين صفَّين من الأيام المنافقة. (ص٤٨)
قمرٌ هامدٌ ضوؤهُ
سيدخّنُ آخرَ سيجارة. (ص٥٥)
سأظلُّ أدقُّ على باب الـ... (ص٥٨)
ستمتدُّ إلى شجرة العائلة
وستقطفُ، ما سيعزفُ من سلالة... (ص٥٩)
سأبلغُ........(ص٦٠)
سيدخلُ الإسطبلَ القريبَ من البرلمان. (ص٦١)
سأفتِّشُ إبطَ النوافذ. بلا خجل-. (ص٧٢)
وحين يمرُّ الفتى
..سوفَ يُعطيه مشطاً كبيراً
وصورةَ أنثى. (ص٧٣)
سينام الفتى
سينامُ عميقاً، عميقاً. (ص٧٤)
سوف أختارُ باراً جزيرة. (ص٧٥)
سأستندُ إلى أجفاني، بارتقاء النوم. (ص٨٨)

....
والمستقصي لمفردات الزمن وأدواته، غير ما تعرضنا إلى تحليله، لدى الشاعر في هذه المجموعة لن يعدم وقوعه على المساء مفرداً ومجموعاً، والفجر، والصباح، والظهيرة، والغروب، والدقائق، وأمس، وعام مفرداً ومجموعاً، والفصل مفرداً ومجموعاً، والساعة مفردةً ومجموعة، فضلاً عن منذُ، وحينَ، ووقتَ، وعندما، وقبلَ، وقُبيلَ، وطوالَ، ومنتصَفَ، وهكذا.

ويُلاحظ من خلال الأمثلة السابقة مدى اعتناء جواد الحطاب بالتناقضات التي تلف الحياة لفَّاً، وتحيلها إلى عذابات مستمرة من خلال افتراضاته الواضحة التي تجعل من المستحيل واقعاً ملموساً، أو تلهثُ وراء الكشف عن الواقع على نحو مغاير للمألوف، أو تجعله أمام تساؤل ذكي يحفّز على شهيةَ التفكّر، مستغلاً أقصى طاقات الزمن ومتغيراته للتعبير عن كل ذلك، وقد عالج جميع موضوعاته بحساسية مفرطة.

وقد بدا الزمنُ لديه ومن خلال نصوصه هشَّاً ورجراجاً غيرَ واضح الملامح، غارقاً في بحر من الغيب، موحياً بالضعف، غيرَ جدير بالثقة، يصدقُ عليه قولهُ وهو يصف العنكبوت:

بمنزلِه المشيَّد في ساعة قديمة
تَنامُ أدوَاتُ حياكَته. (ص٣٩-٤٠)

وهو بعدَ كل ذلك زمنٌ متغيِّرٌ لا يوحي بشيء من الثبات، وما ذاك إلاَّ صورة رسمها الشاعر للواقع نفسه، وجَعل الزمنَ مُتَّكأً لها. كما بدا الشاعر حزيناً بائساً خاليَ الوفاض من أيِّ شيءٍ يُحسَدُ عليه، أو يُحسَبُ له.. إنه يشعر بالإحباط الشديد، وخيبةَ أمل كبيرة، ويحس بضياعٍ يفرض هيمنته على مدى المجموعة كلها.

يُضاف إلى ذلك قدرة الشاعر الجليَّة على الترميز، وشحن الجملة الشعرية بأكثر من دلالة واحدة من خلال الزمن، وهذا العمل النابه يجعل للنص أوجهاً متعددةً، ويحيل الناقد إلى أساليب متعددة لتحليل النص، وقد يُغريه للوقوع في فخ التأويل، كما يوفِّر للقارئ متعة التأمُّل الطويل في النص الشعري.

وهكذا يتجلَّى بوضوح تامٍّ أنَّ الزمن كان من أهم أدوات الشاعر للتعبير عن موضوعاته الشعرية، وأنه استطاع أنْ يوظِّفه توظيفاً مكثَّفاً للوصول إلى ما يسعى إلى تقريره من المعاني، وأنْ يُفيد من جميع إمكاناته وطاقاته وغناه ليغني تلك الموضوعات، فتعددت لديه أوجه الزمان ودلائله الكونية الفلسفية والتاريخية واللغوية البلاغية.

الرّاوي والمدينة في ثلاثيّة الطيّب صالح

د.فوزي الزمرلي - تونس

كشفت روايات "موسم الهجرة إلى الشمال" و"ضوء البيت" و"مريود" للأديب السوداني الطيب صالح عن علاقة راويها الظاهر بقرية ود حامد، وصوّرت مراحل إقامته بالمدينة، وحدّدت المناسبات التي رجع فيها إلى قريته، ثمّ وقفت على العوامل التي دفعته إلى العزوف عن المدينة وإنفاق بقيّة أيّام حياته في تلك القرية بالذّات.

ورغم أنّ الطيب صالح ذكر في جلّ حواراته الأدبيّة أنّ القضيّة الأساسيّة في "موسم الهجرة إلى الشمال" هي قضيّة الراوي، وأكّد أنّ مصطفى سعيد لا يمثّل إلاّ جانبا من جوانب تلك القضيّة، وأشار إلى قيمة روايتي " ضوء البيت " ومريود" وفضّلهما - أحيانا - على رواية "موسم الهجرة إلى الشّمال" فإنّ النقّاد عزلوا تلك الرواية عن رواية "بندرشاه" بجزءيها الموسومين بـ "ضوء البيت" و"مريود"، وركّزوا اهتمامهم على شخصيّة مصطفى سعيد تركيزا حجب عنهم تعلّق تلك الروايات الثلاث بمشكلة الراوي التي تفجّرت إثر اتّصاله بمصطفى سعيد في قرية ود حامد السودانية.

ومن أجل هذا زهد القرّاء في روايتي "ضوء البيت" و"مريود" زهدا خيّب أمل الطيب صالح في نقّاده، ونفّره من الكتابة القصصيّة برمّتها منذ ربع قرن، رغم أنّ رواية "بندرشاه" قد أبانت عن أنّ راويها الظاهر الملقّب بمحيميد هو الذي شارك في أحداث "موسم الهجرة إلى الشمال" صحبة جدّه الحاج أحمد ورفاق طفولته وصباه، واضطلع بدور الرواية بضمير المتكلّم، وأثبت أنّه رجع نهائيّا إلى قريته بعد أن خاب أمله في المدينة. ومن آيات ذلك قول محيميد " إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدّثتكم في تلك الرحلة فلعلّه يشفع لي أنّني لم أتعمّد تضليلكم. كان جدّي كما ذكرت لكم. وكانت علاقتي بجدّي تبدو لي في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة كما ذكرت لكم في تلك الرحلة. ثمّ وقعت في البلد تلك الواقعة التي لا يحيط بها وصف، لا في رحلة واحدة ولا في رحلات عدّة، ولا حتّى في العمر بأسره. فجأة اختلّ ذلك التناسق في الكون. فإذا نحن بين عشيّة وضحاها لا ندري من نحن وما هو موضعنا في الزمان والمكان، وقد خيّل إلينا يومها أنّ ما وقع قد وقع فجأة. ثمّ تكشّف لنا رويدا رويدا ونحن في ذلك الخضمّ المتلاطم بين الشكّ واليقين أنّ ما حدث كان مثل سقف البيت حين يسقط. لا يكون قد سقط فجأة ولكنه يظلّ يسقط منذ أن يوضع في محلّه أوّل مرّة "

فأحداث تلك الروايات قد تسلسلت تسلسلا زمنيّا، ودلّت على أنّ الراوي اختلف إلى المدرسة الابتدائيّة بقرية ود حامد السودانيّة وإلى المعاهد الثانويّة بالخرطوم وإلى الجامعة الانجليزيّة ثمّ رجع إلى قريته، وبه شوق إلى أهله فتنعّم "بدفء الحياة في العشيرة" وظنّ أنّ المدينة لم تترك فيه أثرا بليغا، إذ قال آنذاك "وتمتلئ عيناي بالحقول المنبسطة كراحة اليد إلى طرف الصحراء حيث تقوم البيوت. أسمع طائرا يغرّد أو كلبا ينبح أو صوت فأس في الحطب وأحسّ بالاستقرار. أحسّ أنّني مهمّ، وأنّني مستمرّ ومتكامل. "لا ... لست أنا الحجر يلقى في الماء، لكنّني البذرة تبذر في الحقل". وأذهب إلى جدّي فيحدّثني عن الحياة قبل أربعين عاما، قبل خمسين عاما، لا بل ثمانين، فيقوى إحساسي بالأمن". ولهذا انضمّ إلى سلك الموظّفين في الخرطوم ولم ينقطع عن زيارة القرية إلى أنّ تصدّعت شخصيّته تأثّرا بسيرة مصطفى سعيد، ثمّ تفاقم نفوره من المدينة فطالب بإحالته على التقاعد قبل الأوان وعقد العزم على الاستقرار بالقرية نهائيّا. ومن هنا، فإنّنا نعتبر تلك الروايات ثلاثيّة ذات نسيج مترابط الأطراف، ونزعم أنّ المسألة الجوهريّة التي طرقتها هي مسألة علاقة راويها محيميد بالمدينة.

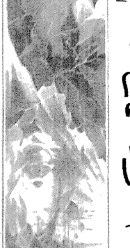
والحقّ أنّ جريان جلّ أحداث الروايات التي نحن بصددها بقرية ود حامد يبرّر ذهاب الطيب صالح في حواراته الأدبيّة إلى أنّ القرية هي الشيء الثابت في رواياته، كما يبرّر وقوف بعض الدارسين على احتفال عالمه الروائي بتلك المنطقة. غير أنّ راوي الثلاثيّة لم يقدّر - حسب رأينا - منزلة القرية حقّ قدرها إلاّ بعد ختم دراسته بالمدينة السودانيّة والمدينة الانجليزيّة، ونهوضه بالوظائف التي أسندت إليه في الخرطوم. ومن آيات ذلك قوله : "الإنسان لازم يقول"لا" من أوّل مرّة. كنت فرحان في ود حامد. أزرع بالنهار وأغنّي للبنات بالليل. أشرك للطير وأبلبط في النّيل زي القرنتي. القلب فاضي وراضي. بقيت أفندي لأنّ جدّي أراد. ووقتين بقيت أفندي كنت عاوز أبقى حكيم بقيت معلّم. وفي التعليم قلت لهم أشتغل في مروى قالوا تشتغل في الخرطوم. وفي الخرطوم قلت لهم أدرّس الأولاد قالوا تدرّس البنات. وفي مدرسة البنات قلت لهم أدرّس تاريخ قالوا تدرّس جغرافيا. وفي الجغرافيا قلت لهم أدرّس إفريقيا قالوا تدرّس أوروبا. وهلمّ جرّا". فالمدينة - إذن - هي التي نغّصت حياة الرّاوي وصدّعت شخصيّته وأوقفته على زيف شعارات التحديث، ودفعته إلى طريق العودة إلى الجنوب دفعا.



ولنا في حلقات المصاحب النصّي الحافة بمتن رواية "بندرشاه" والخافقة حوله أدلّة قاطعة على تعلّق ذلك المتن الحكائي بالمدينة تعلّقا. فالطيب صالح وسم روايتي "ضوء البيت" و"مريود" بعنوان رئيسي مشترك متكوّن من عبارتي (بندر) و(شاه) وقال: اخترت اسم "بندرشاه" لأنّ مشكلتنا البحث عن المدينة (أي البندر) والنقطة الثانية هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا والتي هي السلطان (شاه) فالرواية عن هذين الشيئين" .وقد مهّد ـ فضلا عن ذلك ـ للجزء الأوّل من "بندرشاه" ببيتين من الشعر العامي أعرب في غضونهما شاعر سوداني عن شكواه من مشقة الرحلة التي قادته إلى مدينة خبا بريقها ونأت به عن خليلاته ليلفت انتباهنا إلى المسألة الرئيسيّة التي تعلّقت بها تلك الرواية.

ولا غرابة في أن يتّخذ الطيب صالح كبريات القضايا الوجوديّة والسياسيّة والاجتماعيّة الناجمة عن مواقف أهل الجنوب من المدينة موضوعا للتخييل. ذلك أنّ التطوّر السريع الذي شهدته المدينة خلال القرن العشرين فتح للأدباء والفنّانين مجالا خصبا للإبداع وحمل طائفة من الروائيين الأعلام على الاحتفال بالمسائل المتولّدة عن تلك الظاهرة .ولئن اعتبر بعض الأدباء المدينة فضاء للحرّيّة ،فإنّ من الوجوديين من ذهب إلى أنّ منزلة الفرد في المدينة تجسّم المنزلة البشريّة، نظرا إلى أنّ فضاء المدينة يغذّي شعور الإنسان بالغربة ويعمّق اقتناعه بعبثيّة الحياة. وقد ترجم الراوي في "موسم الهجرة إلى الشمال" عن ذلك الشعور نفسه إثر رجوعه من المدينة إلى القرية بقوله: "ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا فعلمت أنّ الحياة ما تزال بخير. أنظر إلى جذعها القوي المعتدل وإلى عروقها الضاربة في الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدّل فوق قامتها فأحسّ بالطمأنينة. أحسّ أنّني لست ريشة في مهبّ الريح ولكنّي مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور، له هدف".

إنّ انتقال الرّاوي من القرية إلى المدينة هو الذي أشعره بانقطاعه عن جذوره وحرمانه من دفء عشيرته، وبثّ فيه الإحساس بالوحدة والغربة، وحمله على التسليم بفشله في الحياة، ولوّن نظرته إلى المدينة بلون قاتم. وقد ظنّ في بداية عودته من أوروبا أنّ السنوات التي أنفقها بالمدينة لا تمثّل سوى مرحلة عابرة ستمّحي آثارها



بابتعاده عن ذلك الفضاء، وطعن في أحكام أهل الشمال على أهل الجنوب بقوله: "نحن بمقاييس العالم الصناعي الأروبي فلاّحون فقراء. ولكنّي حين أعانق جدّي أحسّ بالغنى كأنّني نغمة من دقّات قلب الكون نفسه" . وعندما قارن وضعيّته بأوضاع سكّان القرية الذين لم يتّصلوا بالمدينة بدا له أنّهم يفوقونه علما فقال: "(هم) تعلّموا الصمت والصبر من النهر والشجر. وأنا ماذا تعلّمت؟" فقلب الحكم على الشماليين الذين ادّعوا أنّ الجنوبيّين محتاجون إلى معارفهم ليتخلّصوا من جهلهم .

ورغم كلّ هذا، فإنّ الراوي لم يفلح في محو آثار السنوات الطوال التي قضاها في المدينة، وأدرك أنّ فعلها فيه لا يقلّ فظاعة عن فعلها في مصطفى سعيد. كما أنّه لم يقرّر خلال تلك الفترة الاستقرار بالقرية على تبرّمه بالفوضى التي شاعت في المدينة السودانيّة فاختلطت أمامه السبل وكاد ينقاد لتيّار النهر "نهر التاريخ، وهو في منتصف الطريق بين ضفّة الجنوب وضفّة الشمال شاطئ القدم وشاطئ الحداثة ساحل الحضارة العربيّة وساحل التمدّن الأروبي". إلاّ أنّه اختار في نهاية "موسم الهجرة إلى الشمال" أن يتخلّص من نزعته السلبيّة لينجو من قوى النهر الهدّامة، وأعرب عن ذلك بقوله : "فكرت أنّني إذا متّ في تلك اللحظة فإنّي أكون قد متّ كما ولدت، دون إرادتي. طول حياتي لم أختر ولم أقرّر. إنّني أقرّر الآن أنّني أختار الحياة. سأحيا لأنّ ثمّة أناسا قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأنّ عليّ واجبات يجب أن أؤدّيها. لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوّة والمكر". ولذلك نفّذ في رواية "بندرشاه" ما عقد العزم عليه محاولا كتم حيرته بالإعراض عن التفكير في معنى الحياة.

القرية هي الشيء الثابت في روايات الطيب صالح كما يبرر وقوف بعض الدارسين على احتفال عالمه الروائي

ولمّا كانت المطامع الماديّة وشعارات التحديث الزائفة والقوانين الوضعيّة الجديدة هي المهيمنة ـ في تقدير الراوي ـ على المدينة السودانيّة، فإنّ كلّ ذلك نغّص حياته وعمّق نفوره من الثقافة وجعله يندم على مغادرة قريته التي تحترم "نظام القبول"، وتعتبر الموت مظهرا من مظاهر الحياة، وتتبرّك بكرامات أوليائها وتواصل الحياة على إيقاع ماضيها. ومن أقوى الشواهد على ذلك ذهاب سكّان قرية ود حامد إلى أنّ الشيخ الصوفي بلال "مكث حولا واحدا فقط بعد وفاة الشيخ نصر الله ود حبيب، وأنّه توفي مثله في نفس الساعة من نفس اليوم من أيّام شهر رجب. كان قد امتنع عن الآذان ودخول الجامع بعد وفاة شيخه واحتجب، وذات فجر استيقظ النّاس على صوته ينادي من على مئذنة الجامع، صوتا وصفه الذين سمعوه بأنّه كان كأنّه مجموعة أصوات، يأتي من أماكن شتّى ومن عصور غابرة، وأنّ ود حامد ارتعشت لرحابة الصوت، وأخذت تكبر وتكثر وتعلو وتتسع، فكأنّها مدينة أخرى في زمان آخر. قام كل واحد منهم من فراشه وتوضّأ وسعى إلى منبع الصوت، كأنّ النداء عناه وحده في ذلك الفجر. ولما وقفوا للصلاة رأوا بلال يلبس كفنا، وكان الجامع غاصّا بخلق كثير، من أهل البلد ومن غير أهل البلد. كان أمرا عجبا(...) قرأ سورة الضحى بصوت فرح فإذا بالآيات نضرة كأنّها عناقيد كرم. وبعد الصلاة التفت إليهم بوجه متوهّج سعيد وحيّاهم مودّعا وطلب منهم ألاّ يحملوه على نعش بل على أكتافهم، وأن يدفنوه بجوار شيخه نصر الله ود حبيب، على أن يتركوا بينه وبين الشيخ مسافة

تقتضيها أصول الاحترام والتبجيل. بعد ذلك تمدّد على الأرض عند المحراب وتشهّد واستغفر، والناس ينظرون في رهبة ودهشة، ثمّ رفع يده كأنّه يصافح أحدا وأسلم روحه إلى بارئها. وحملوه من موضعه ذاك من الجامع إلى المقبرة وقالوا إنّه مشى في جنازته خلق كأنّ الأرض انشقّت عنهم. ودفنوه عند الشروق فيما رووا، وأمّ بهم الصلاة رجل مهيب لم ير وجهه أحد ولكن أكثرهم قال إنّه كان كأنّه الشيخ نصر الله ود حبيب. وحدّثوا أنّه ما من رجل شهد وفاة بلال إلاّ وقد اشتهى أن تقبض روحه في تلك الساعة، فقد جعل مذاق الموت في أفواههم كمذاق العسل".

ومن أجل هذا كلّه طالب محيميد في نهاية "بندرشاه" بإحالته على التقاعد ورجع إلى قريته ليلتحم بالطبيعة ويعود إلى الماضي "أيّام كان النّاس ناس والزمان زمان" وقد برّر موقفه بقوله لرفيقه ود الرواسي : "أنا يا ود الرواسي أفندي بالغلط. مزارع زي ما قلت. هام على وجهه ورجع لنقطة البدء. رجعت عشان أدفن هنا. أقسمت ما أعطي جثماني أرضٌ غير أرضٌ ود حامد".

وفي ضوء هذا يتّضح لنا أنّ الطيب صالح مهّد لرواية "بندر شاه" بمثل "الرجل والتّين في البئر" ليلمّح من ناحية إلى أنّ الراوي أدرك - مثلما أدرك قبله برزويه - أنّ اللذّات الحسيّة هي التي جعلته "يتشاغل عن نفسه ويلهو عن شأنه ويصدّ عن سبيل قصده" ويبرّر من ناحية أخرى اتباعه مسالك المتصوّفين خلال الطور الأخير من أطوار حياته.

وهكذا أبانت ثلاثيّة الطيب صالح عن أنّ صلات الراوي بالقرية قد وهنت تدريجيّا بارتباطه بالمدينة، واختلافه إلى مدارسها ومعاهدها وجامعاتها، ونهله من علومها واطلاعه على واقعها الاجتماعي والسياسي والثقافي واضطراره إلى الإقامة بها. ومن ثمّ تسرّب إليه الشعور بالتمزّق بين الطبيعة والثقافة، ووجد نفسه في خضمّ الصراع بين الجنوب والشمال فكتم تلك الحالة إلى أن تيقّن من أنّ المدينة هي التي تسبّبت في مأساة مصطفى سعيد قبله فارتبكت مواقفه وأضنته الحيرة، وأدرك أنّه يبتدئ "من حيث انتهى مصطفى سعيد". ذلك الشخص الذي احتمى بالجنوب توقا إلى كتم دويّ الغرب في أعماقه، ثمّ أطلع الرّاوي على فشله الذريع بقوله : "لا جدوى من خداع النفس. ذلك النّداء البعيد ما يزال يتردّد في أذني.

لا غرابة أن يتخذ "الطيب" كبريات القضايا الوجودية والسياسية والاجتماعية الناجمة عن مواقف أهل الجنوب من المدينة موضوعاً للتخييل

وقد ظننت أنّ حياتي وزواجي هنا سيسكتانه. ولكن لعلّي خُلقت هكذا، أو أنّ مصيري هكذا، مهما يكن معنى ذلك، لا أدري. إنّني أعرف بعقلي ما يجب فعله. الأمر الذي جرّبته في هذه القرية مع هؤلاء القوم السعداء. ولكنّ أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها".

ومن أجل هذا ندم الراوي محيميد على الإقامة بالمدينة، وحقد على من دفعه إلى ذلك الفضاء، وتبرّم بالثّقافة تبرّما، وسخر من المدينة السودانيّة ثمّ قفل راجعا إلى الجنوب. ومن آيات ذلك قوله لود الرواسي بحسرة: " الأولاد أخذتهم الحكومة. والبنات أخذوهم الأفندية. حلال عليهم. دخلوا في عالم العربيّات والثلاجات والدراجات. عاوزين يجوا هنا أهلا وسهلا. عاوزين يقعدوا هناك اعتبرهم منّي هديّة لزمن الحريّة والمدنيّة والديمقراطيّة".

ولا غرابة بعد هذا في أن يخبر الراوي رفاقه بفشله في الحياة ويعرب لهم عن توقه الدافق إلى الالتحام بالطبيعة، رغم إقامته الطويلة بالمدينة وحصوله على أعلى الشهادات العلميّة من الجامعة الانجليزيّة. ومن ثمّ وقف الطاهر الرواسي على سبب أزمته، وتمكّن من تصويرها أحسن تصوير في رواية "ضوء البيت" بقوله: "الكلام أنت يا محيميد ضيّعت عمرك في التعليم ولفّيت ورجعت لي ود حامد السجم دي بخُفّيْ حنين. كأنّك بقيت أفندي بالغلط. من زمان وأنت نفسك في زراعة الرماد دي".

ولا جدال في أنّ الميثاق الروائي يحملنا على التسليم بأنّ الراوي المضمر هو المتحكّم في جميع أقوال الراوي الظاهر وأفعاله في ثلاثيّة الطيب صالح، وفي أنّ ذلك الراوي المضمر ليس شخصا ذا كيان ماديّ وإنّما هو ذات إبداعيّة مجرّدة. إلاّ أنّ ذلك لا ينفي أنّ سيرة المؤلف وأقواله الدالّة على مواقفه وعلى تجربته الإبداعيّة تضطلع بوظيفة نصيّة مصاحبة، وتشكّل عتبة من أهمّ العتبات المنفتحة على عوالمه الإبداعيّة. ولهذا اعتنى أعلام الشعريّة المحدثون بالعتبات اعتناء، ونبّهوا إلى ضرورة تقديرها حقّ قدرها حتّى لا نسقطها على المتون إسقاطا ولا نعزل عنها المتون عزلا، إذ في العمليتين طمس لقسم هام من دلالات تلك المتون. ومن هنا نزعم أنّ المصاحبات النصيّة التي دلّت على سيرة الطيب صالح وترجمت عن وجهات نظره إلى كبريات القضايا الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة تمثّل عتبات هادية إلى الأسباب التي جعلته يفتح عوالم ثلاثيّته على تلك القضايا بالذّات، ويُخضع مسيرة راويها الظاهر لتنفيذ برنامج سردي مخصوص.

لقد قضى الطيب صالح طفولته وصباه بقرية الدبّة في السودان ثمّ انتقل إلى الخرطوم لدراسة العلوم، ومنها هاجر إلى لندن حيث درس العلوم السياسيّة فانفصلت حياته الماديّة عن القرية واتّصلت بالمدينة العربيّة والأروبيّة اتّصالا بلور نظرته إلى ذلك الفضاء، وجعله يقرّ بأنّ المدينة العربيّة "مصدر اضطراب بالنسبة إلى الشخص الوافد إليها من القرية". وقد أكّد - فضلا عن ذلك - أنّ هجرة أبناء القرية إلى المدينة الأروبيّة تبعث فيهم شعورا حادّا بالغربة، وتدفعهم إلى التهافت على المظاهر الخلاّبة في الغرب، رغم أنّ الغرب ليس - في نهاية الأمر - إلاّ شرّا بالنسبة إليهم. وبما أنّ المدينة السودانيّة قلّدت المدينة الغربيّة ومدّت فروعها إلى أطراف القرية، فإنّ الطيب صالح خشي أن يفضي ذلك إلى طمس خصوصيّة بلاده، وجاهر بأنّ تلك المدينة "مفتعلة وليست تطويرا لتراثنا ، إذ "ما من مدينة عربيّة حديثة وصلت إلى استقرار ما بين القيم الموروثة وبين ما تريده". ورغم أنّه عبّر عن ندمه على تضحيته "بأشياء قيّمة في سبيل مطالب تافهة" ، وكشف عن أنّ علاقته بالسودان "علاقة انتماء داخلي عميق مع شيء من العاطفة" ، فإنّه لم يُقدم على قطع صلاته بالمدينة إلى يوم الناس هذا.

وفي ضوء هذه العتبات نفهم سبب احتفال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بالمدينة، وسبب توسّل الطيب صالح برواية "بندرشاه" لرصد بقيّة الأطوار التي عاشتها الشخصيّة الراوية، واختبار ذهاب البعض إلى أنّ "الماضي والمستقبل في تآمر مستمرّ ضدّ الحاضر أو أنّ الجدّ والحفيد في تآمر

مستمرّ ضدّ الحاضر". فالمسألة في الثلاثيّة منفتحة على هويّة أهل الجنوب وعلى علاقتهم بأهل الشمال انفتاحها على واقعهم الراهن وعلى مستقبلهم المنشود، ومتّصلة أشدّ ما يكون الاتّصال بقضايا المعرفة والسلطة والتراث والحداثة.

إنّ تجارب الطيّب صالح في المدينة بعد انفصاله عن القرية هي التي لوّنت نظرته إلى فضاءات المدينة وإلى نتائج امتدادها إلى القرية، وجعلته يتوسّل بالجنس الروائي لتجويد النّظر في تلك القضايا ودفع راوي ثلاثيّته إلى البحث عن زمنه الضائع، ممّا يشي بأنّ كتابته الروائيّة تمثّل صدى قويّا لهمومه الجوهريّة الناجمة عن علاقاته بفضاءات المدينة. ذلك أنّ المدينة تكشف عن قدرة الإنسان على التحكّم في الطبيعة وتغييرها واستنباط القوانين الوضعيّة وتطوير الحياة الاقتصاديّة ونشر التعليم وإخصاب حقول الفنون الجميلة. وهي الفضاء الرحب الذي تتجمّع فيه مختلف الطبقات الاجتماعيّة وتختلط فيه الألسن وتختمر الأزمات وتتبلور الاتجاهات السياسيّة والمذاهب الفكريّة والنظريات العلميّة. أي أنّها تشكّل فضاء ثقافيّا مترجما عن تميّزه من الفضاء الطبيعي الذي أنشأه الله.

وقد كانت الثلاثيّة صريحة في الإفصاح عن أنّ تجارب راويها الظاهر في المدينة السودانيّة والمدينة الغربيّة هي التي كدّرت حياته وجعلته يهفو إلى الالتحام بالطبيعة عند رجوعه إلى القرية، ويعبّر عن تلك الحالة بقوله في "موسم الهجرة": "بدأت أعيد صلتي بالناس والأشياء في القرية. كنت سعيدا تلك الأيّام كطفل يرى وجهه في المرآة لأوّل مرّة". كما أنّه صوّر في رواية "بندرشاه" علاقته بمريم / الطبيعة وأبان عن دور الجدّ / التاريخ في دفعه إلى تيّار نهر الثقافة ليجسّم العوامل التي تحكّمت في مصيره وبلورت نظرته إلى المدينة.

ولم تكن مواقف الراوي من المدينة السودانيّة أفضل من مواقفه من المدينة الغربيّة، نظرا إلى زيف شعارات التحديث المرفوعة في ذلك الفضاء. فقد أدرك أنّ حكّام إفريقيا "قوم لا همّ لهم إلاّ بطونهم وفروجهم"، وثبت لديه أنّ النظام السياسي السوداني رفع شعارات " الحرية والمدنيّة والديموقراطيّة" وقيّد الحريّات وبوّأ المناصب من لا يستحقّها. وقد شفّت رواية "بندرشاه" عن علاقة ذلك الراوي نفسه



برفيقة صباه مريم وأشارت إلى "أنّها هي التي تعطيه إحساسه بنفسه وبموضعه في نظام الأشياء" فبدأ يفكّر في الانقطاع عن الدراسة ليتجنّب السفر إلى المدينة. وعندما لم يفلح في التمرّد على إرادة جدّه ارتمى في ماء النهر "وأخذ يغطس ويقلع. وكأنّ طعم ماء النهر طعم الهلاك. وصوت الجدّ كأنّه قدر أعمى: اسبح. اسبح فـ"سبح المسافة كلّها من الجنوب إلى الشمال"، ثمّ رجع إلى الجنوب وجاهر بأنّ "كلّ شبر في هذه الأرض التي أحبّها ثمّ تنكّر لها يشهد أنّه دفع الثمن وأكثر". وقد ذكر محجوب في رواية "ضوء البيت" أنّ والد محيميد حاول فصله عن مدرسة القرية إلاّ أنّ "جدّه صمّم رأيه. قال أبدا. يمشي في سكة المدارس لحدّ ما يشوف آخرتها"، ثمّ صوّر فشل محيميد في المدينة بقوله: "وآخرتها شنو؟ محيميد لف ودار ورجع لي الزراعة وكأنّنا يا بدر لا رحنا ولا جينا".

والحقّ أنّ الراوي قد انتهى إلى أنّ الفضاء الوحيد الذي يمكن أن يخلّصه من حيرته ويعيد إليه سعادته المفقودة ويهديه إلى نبع الحقيقة هو فضاء القرية، نظرا إلى أنّه من أبناء الجيل الثاني الذي وقف

لم تكن مواقف الروائي من المدينة السودانية أفضل من مواقفه من المدنية الغربية نظراً لزيف شعارات التحديث المرفوعة في ذلك الفضاء.

على مأساة الجيل الأوّل: جيل مصطفى سعيد، واتّعظ بتجاربه اتّعاظا أضعف انبهاره بالمدينة، وشدّه إلى عالم القرية الّتي تؤمن بأنّ التصوّف هو المعراج الوحيد إلى الحقيقة. وقد عبّرت الثلاثيّة عن ذلك برصد علاقة محيميد بجدّه وإبراز دلالات تلك العلاقة. كما أكّدت أنّ صورة القرية التي ظلّت عالقة بذاكرة الراوي هي التي أغرته بالعودة إلى الطبيعة لمحاولة الالتحام بعالمها. ومن آيات ذلك قول محيميد لرفاقه: "وقتين طفح الكيلّ مشيتْ لأصحاب الشانْ قلت لهم خَلاصْ. مش عاوزْ. رافضْ. أدّوني حقوقي. عاوزْ أروحْ لي أهلي. دار جدّي وأبُويْ. أزرعْ زيْ بقيّة خلق الله. أشربْ المويه من القلّة وآكلْ الكسرة بالويلة الخضراء من الجروف".

ولهذا أقام محيميد بقرية: "القباب العشر" وتلقف أخبار المتصوّفين، وبدأ يروض نفسه على اللحاق بقافلتهم علّه ينعم ببرد اليقين فتوطّدت علاقته بالطبيعة توطّدا جعله يقرّ بأنّ "عصارة الحياة كلّها في ود حامد". وبذلك ترجم عن اقتناعه بأنّ الحدث الشنيع الذي أفزع القرية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حدث عرضي لم يغيّر نمط الحياة القرويّة.

وليس من شكّ في أنّ فرح الراوي بعودته إلى مهد طفولته وصباه، واعتزازه بأخذ أوّل قرار حاسم في حياته، واحتفاء رفاقه به قد غيّبت عن ذاكرته ملامح التغيير التي شاهدها إثر عودته من أروبا، ومشاعر الحزن التي استبدّت بجدّه لمّا قتلت حسنة بنت محمود زوجها الشيخ ود الريّس استبدادا جعله يعتبر ذلك الحدث من "محن آخر الزمن".

ولمّا تراءت للراوي ملامح انفتاح عالم القرية على عالم المدينة، ولاحظ أنّ زمام السلطة بالقرية قد انتقل إلى أيدي حفداء ثاروا على أجدادهم ثورة أذهلت زعيم القرية السابق محجوب، وجعلته "من يومها وهو يمشي على وجه الأرض حيّا كميّت" أظهر استغرابه من كلّ ذلك فقال له سعيد القانوني: "يا زول أنت عاوز حصّه طويلة على شان نفهمك النظام الجديد في البلد. إنت فاكر ود حامد هي ود حامد إل إنت عارفها؟". وعندما أخبره زعيم القرية الشاب بأنّه سيحمل الناس على مواكبة عصر العلم والتكنولوجيا ليخلّص القرية من التخلّف والتأخّر، وقال له ود الرواسي

: "أصله الزمن دا بقى زمن كلام. إذاعات وسنمات وجرانين ومدارس واتحادات وهوسه" أحسّ بمرارة الخيبة، وتصوّر أنّ "ود حامد التي حملها في خياله كلّ هذه الأعوام وعاد الآن يبحث عنها مثل جنديّ في جيش منهزم لم يعد لها وجود".

بهذا بلغت أزمة الراوي أوجها، واستفحل تمزّقه بين الطبيعة والثقافة فتفجّرت أحلامه اليقظويّة تفجّرا دلّ على شعوره بفظاعة وضعه، وفزعه من هول الكوارث التي تهدّد مجتمعه. ومرجع ذلك أنّ حالته النفسيّة قد أثرت في عقله الباطن وجعلته يُعيد تشكيل أسطورة "بندرشاه" الشائعة في القرية تشكيلا شفّ عن أنّه اتّبع الصوت الخفيّ الذي ناداه من القلعة فشاهد اتّفاق "بندرشاه" مع حفيده مريود على جلد أبنائه: أولئك الذين كانوا "أرقّاء للذي مضى والذي لن يجيء على صورة محدّدة" فـ"ثاروا ذات يوم وحطّموهما معا فأقفرت الديار وعفت الآثار وجاء الجند وقادوهم إلى السجن".

إنّ ذلك الحلم اليقظويّ يجسّم شعور الرّاوي بأنّ تمزّق القرية بين الطبيعة والثقافة سيدمّر حاضرها، ويدلّ على اقتناعه بأنّ ذلك الصوت دعاه ليكون شاهدا على وضع كان هو نفسه طرفا فيه وضحيّة من ضحاياه، ويبرهن على اتّصال تلك المشاهد بالافتراض الذي انطلق منه الطيب صالح عندما شرع في تأليف رواية "بندر شاه".

ولمّا كانت علاقة الراوي بالمدينة متّصلة بمسألة العلاقة بين الطبيعة والثقافة، فإنّ تلك المسألة انفتحت على قضايا الشرق والغرب وما يدور في فلكها من مشاكل سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وفلسفيّة، وأبانت عن أنّ وقوف الطيّب صالح على تعقّد تلك القضايا وخطورتها قد تحكّم في البرنامج السردي الذي رسمه لثلاثيّته، وجعله يقرّ بأنّه لم يتوسّل بالجنس الروائي ليحدّد موقفه الخاصّ من تلك المسائل، وإنّما توسّل به ليختبر افتراضا معيّنا.

وطبيعيّ والحال تلك أن تتعدّد الأصوات وتتجلّى أمارات الحواريّة في ثلاثيّة الطيب صالح. فقد ظنّ الراوي عند عودته من أوروبا أنّ المدينة لم تؤثّر في كيانه، ثمّ غيّر نظرته إثر اتّصاله بمصطفى سعيد. وعندما ضاق ذرعا بالمدينة طلّق الثقافة برمّتها واعتبر الطبيعة موطن الحقيقة الوحيد وحصن الخلاص من عذاب الغربة وظنّي الحيرة، وإذا به يقف على اكتساح المدينة لعالم القرية، ويرى في ذلك نذير الخراب الذي سيدمّر حاضره وحاضر قريته.

السياق الحضاري الذي نشأت فيه تلك الثلاثية يتعاضد مع سيرة الكاتب ومواقفه الفكرية على تشكيل أهم العتبات المنفتحة على عالمه الروائي

إلاّ أنّ رواية "بندرشاه" لم تنغلق على ذلك الموقف المتشائم، وإنّما انفتحت على موقف آخر من الثقافة بدّد أزمة الراوي وغيّر نظرته تغييرا. فقد لاحظ أنّ سعيد عشا البايتات وسيف الدين - وهما من الأجداد - قد انضمّا إلى صفوف الحفداء وساهما في تغيير نظام الحكم بالقرية، ولم ينقطعا عن مجالسة محجوب ورفاقه، وإنّما طلبا منهم في بهجة أن يحترموا رغبة الشعب ويقبلوا ما أسفرت عنه الانتخابات التي شارك فيها أولاد القرية وبناتها . ولذلك أدرك الراوي أنّ من الأجداد من عاضد الحفداء على رعاية حاضر القرية فزالت أحزانه واستبشر عندما قال سعيد لمحجوب ورفاقه : "جملة الإيمان البلد حاصل فيها خير. البلد ماشيه على خير. انتو ناس أمّا تبقوا حكّام أو تقولوا البلد خربت. أيّوه. يحيا الشعب. الشعب يا هم نحن. بنات المظاهرة حبابهن عشرة. محتشمات ومؤدبات ومتعلمات. بناتنا وبنات وليداتنا".

وقد أثّر كلام سعيد في الراوي تأثيره في محجوب ورفاقه، ذلك أنّهم لم يسخروا منه ولم يطعنوا فيه فبدا للراوي - آنذاك - أنّ القمر كان "كأنه يبتسم بطريقة ما. وكان الضوء كأنه نبع لن يجفّ أبدا. وكانت أصوات الحياة في ود حامد متناسقة متماسكة تجعلك تحسّ بأنّ الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر. كلّ شيء موجود وسيظلّ موجودا. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء". ونتيجة لذلك تخلّصت أسطورة "بندرشاه" في حلم سعيد من الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وغابت فيها مشاهد البطش وإراقة الدّماء والخراب، ورفرفت في فضائها بشائر المصالحة. غير أنّ ذلك لم يخف تسرّب الشكّ إلى بواطن بعض المصلّين، ولم يحجب مشقّة سُبل المتصوّفين واختلاف رفاق الراوي في الحكم على التغيّرات التي طرأت على عالمهم. فقد قدّر محجوب ورفاقه أنّ صديقهم عبد الحفيظ لم ينته إلى اليقين رغم مواظبته على الصلاة لأنّه أصبح - بعد موت ابنته - "يجيء كلّ ليلة ولا يقول شيئا. يجيء كالمعتذر. كالذي يريد أن يبوح بسرّ".

ولئن آمن سكّان القرية بكرامات أقطاب الصوفيّة، فإنّ منهم من اتّهم سعيد عشا البايتات بالسكر عندما حدّثهم عن حلمه اليقظوي الذي التقى فيه بالشيخ الحنين. ورغم أنّ ابن قطب من أقطاب الصوفيّة قد تبرّم بما جدّ في القرية وعبّر عن امتعاضه بقوله : "أي يا خوانا مصيبة شنوالوقعت علينا دي" ، فإنّه سرعان ما خفّف من حدّة حكمه قائلا: "يمكن الحاصل دا زين. العارف منو؟" .

وهكذا تعدّدت الأصوات في ثلاثيّة الطيب صالح وتحكّمت فيها الحواريّة تحكّما دلّ على تشعّب القضايا الناجمة عن اتّصال راويها الظاهر بالمدينة، واختلاف زوايا النظر إلى الثقافة وتعقّد المسائل المتعلّقة بها.

فكيف لا نكترث - بعد هذا - بقول الطيب صالح إنّ المشكلة الأساسيّة التي احتفلت بها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" هي مشكلة الراوي وليست مشكلة مصطفى سعيد. وكيف يجوز لنا عزل تلك الرواية عن رواية "بندرشاه" ومؤاخذة مؤلّفها على تغيير أسلوبه في الكتابة وتوظيف العاميّة السودانيّة، والحال أنّ أسباب عودة الراوي إلى القرية قد دفعته دفعا إلى الالتحام بفضائها والنهل من ينابيعها. بل كيف يتواصل زهدنا في رواية "بندرشاه" وتغافلنا عن مجاهرة مؤلّفها بأنّها لا تقلّ قيمة عن رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وعدم اهتمامنا بترديده أنّها تمثّل مشروعا كبيرا لم يفرغ منه بعد.

إنّ حرص الطيّب صالح على تذييل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" برواية "بندرشاه"، وانطلاقه من الافتراض الذي أشرنا إليه سابقا، وتصريحه عند شروعه في تأليف الجزء الأخير من ثلاثيته بأنّه لا يعرف بالضبط ما ستسفر عنه الأحداث، واحتفال تلك الثلاثية بالمسائل المتعلّقة بالمدينة تشهد كلّها بأنّه طوّع الجنس الروائي لتجويد النظر في كبريات القضايا التي تشغله وتشغل - في الآن نفسه - جلّ المفكّرين العرب منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

ومن هنا يتّضح أنّ السياق الحضاري الذي نشأت فيه تلك الثلاثيّة يتعاضد مع

سيرة الطيب صالح ومواقفه الفكريّة على تشكيل أهمّ العتبات المنفتحة على عالمه الروائي. ففي ضوئها نفهم سبب اهتمام الثلاثيّة بفضاءات المدينة الشرقيّة والمدينة الغربيّة، وندرك خطورة القضايا التي نجمت عن احتيال الغرب لإغراء الشرق باستعارة حضارته وعن العوامل التي فضحت نواياه المبيّتة وكشفت عن سعيه إلى نفي خصوصيّات غيره. كما ندرك تباين وجوه الغرب وأسباب اختلاف الشرقيين في اختيار نمط حياتهم وتحديد نوع العلاقة التي ينبغي أن يقيموها مع الغرب.

ولمّا كانت الثلاثيّة منفتحة على كبريات القضايا الناجمة عن لقاء الشرق بالغرب، فإنّ شخصيّاتها قلّبت النظر في تلك المسائل تقليبا من دون أن تنتهي إلى إجابات صارمة. ولهذا، فإنّنا لا نشكّ في عزم الطيب صالح على تذييل ثلاثيّته بروايات أخرى منفتحة على تلك الهموم ذاتها، رغم أنّ خيبة أمله في النقّاد قد جعلته يركن إلى الصمت منذ ربع قرن، لأنّ القضايا التي طرقتها تلك الثلاثيّة قد تفاقمت تفاقما شتّت شملنا وبلبل كياننا وحجب عنّا آفاق مستقبلنا

الهوامش :

١- انظر على سبيل المثال :
- الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة. بيروت. دار العودة ١٩٨٤. ص ص ١٢٤-١٢٦.
- جهاد فاضل: أسئلة الرواية. تونس. ليبيا. الدار العربية للكتاب (د.ت) ص٣٨.

٢ - الطيب صالح: ضوء البيت، بيروت، دار العودة، ١٩٧١ ص١٩.

٣- الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٧٩، ص٣٢.

٤ - الطيب صالح : ضوء البيت، بيروت، دار العودة، ١٩٧١، ص٨٣.

٥ - الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة.ص٢٢٠.

٦ - انظر على سبيل المثال :
Jean-yves Tadié: le roman au 20ème siècle. Paris.Pocket1997.. P.P 125-156.
Marie-Claire Kerbrat: Leçon littéraire sur la ville.Paris. P.U.F1995..P.P 76-108

٧ - انظر المرجع السابق، ص٩٠.

٨ - انظر المرجع نفسه، ص ٨٧.

٩ - موسم الهجرة إلى الشمال، ص٣٠.

١٠ - المصدر السابق، ص٨٥.

١١ - المصدر نفسه، ص١٢٤.

١٢ - انظر:
Jean-Pierre Allix: L'espace humain.
Paris. Seuil1996. P.P 79-83

١٣ انظر : الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال، ص ص ١٢٧-١٥٢.

١٤ - توفيق بكّار: الثابت والمتحوّل. مقدمة موسم الهجرة إلى الشمال.تونس.دار الجنوب، ص ٩.

١٥ - الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال، ص١٥٦.

١٦- الطيب صالح: مريود، تونس، دار الجنوب للنشر،١٩٨٦، ص ص ١٠١-١٠٤.

١٧ - ضوء البيت، ص٨٦.

١٨ - موسم الهجرة إلى الشمال، ص١٢٧.

١٩ - المصدر السابق، ص٧٩.

٢٠ - ضوء البيت، ص٨٦.

٢١ - المصدر السابق.ص ٨٢.

٢٢ - انظر على سبيل المثال : Gérard Genette : Seuils, Paris, Seuil,1987.
- Revue Poétique N` 69, Fev. 1987, (Numéro spécial : le Paratexte)

٢٣ - رجاء نعمت: حوار مع الطيب صالح- بيروت. الفكر العربي المعاصر. ع٣٠. حزيران.١٩٨٠ص١١٦.

٢٤ - جعفر ماجد ونور الدين صمّود: لقاء مع الأديب السوداني الشهير الطيب صالح. تونس. الحياة الثقافيّة ع ١ سنة ١٩٧٩ ص٥.

٢٥ - رجاء نعمت: حوار مع الطيب صالح. ص١١٦ .

٢٦ - المرجع السابق.

٢٧ - محمد الظاهر: الطيب صالح في حوار مفتوح مع الكتاب الأردنيين. بغداد. الأقلام. ع ١٢ سنة ١٩٨٠ ص١٥٢.

٢٨ - الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة.ص٢١٦.

٢٩ - الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة.ص٢٢٠ .

٣٠- انظر : Marie-Claire Kerbrat: Leçon littéraire sur la ville.P.P 17-48

٣١ - انظر المرجع السابق.ص ص ٣-١٦.

٣٢ - موسم الهجرة إلى الشمال.ص٣١.

٣٣ - انظر : الطيب صالح : مريود، ص ص ١٢٧-١٥١.

٣٤ - انظر المصدر السابق، ص ص ٥٥-٧١.

٣٥- المصدر السابق ص١١٨ .

٣٦ انظر : . المصدر السابق ص.ص١١٦-١١٨ . ضوء البيت.ص.ص٧٨-٨١.

٣٧- الطيب صالح : مريود. تونس.دار الجنوب، ص٦٣.

٣٨ - المصدر السابق.ص٦٦.

٣٩ - المصدر نفسه.ص٦٩.

٤٠ - المصدر نفسه.ص٦٤.

٤١ - ضوء البيت. ص٨٣.

٤٢- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

٤٣ - ضوء البيت، ص٨٤.

٤٤ - مريود.ص٥٦.

٤٥ - انظر موسم الهجر إلى الشمالص٣٢.

٤٦ - المصدر السابقص١٢٠.

٤٧ - ضوء البيت ص٤٦.

٤٨ - المصدر نفسه ص١١.

٤٩ - انظر المصدر نفسه.ص ص ٩٣-٩٤.

٥٠ - مريود، ص٩٣.

٥١ - ضوء البيت.ص٤٦.

٥٢ - المصدر السابق ص٥٦.

٥٣ - المصدر نفسه الصفحة نفسها.

٥٤ - المصدر نفسه. ص ص ٤٦-٥١.

٥٥ - "الافتراض في بندر شاه هو أنّ الماضي والمستقبل في تآمر مستمرّ ضد الحاضر، كما أنّ الجد والحفيد في تآمر ضد الأب. لأنّ الأب هو ابن. وهو سيصبح جدّا فيما بعد. وهذا يعطيني الأبعاد الزمنية". حوار بين الطيب صالح وأحمد حرز الله، تونس، العمل الثقافي، ١٩ مارس ١٩٧٣، ص ١٧، ص٨.

٥٦ - انظر المصدر نفسه.ص ص ٥٧-٥٩.

٥٧ - المصدر نفسه.ص٦١.

٥٨ - المصدر نفسه الصفحة نفسها.

٥٩- المصدر نفسه ص٤٢.

٦٠ - مريود ص٩٣.

٦١ - المصدر السابق.ص٩٤.

٦٢- انظر على سبيل المثال: الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة ص ٢٢٠.

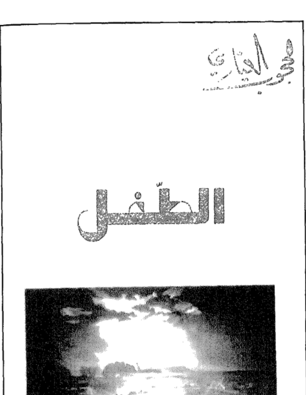
الطفل لـ «محجوب العيّاري»: نصّ الفتنة أم فتنة النصّ؟

صابر حباشة - تونس

نسيج التصوص

لمّا كان الشعر ابياتاً وبيوتاً، فقد برع أصحاب الأقاويل الشعرية لا في بنائها ونظمها ورصفها وتجويد العبارة وقدّ الاستعارة، بل جوّدوا الى ذلك فن التسييج وعلم رفع الجدران السميكة العازلة التي تضمن للنص الشعري أن يعيش بمنأى عن لظى النقد وسهام الرصدة المردة. ونعني بصناعة الأسوار تلك العتبات النصية التي ما برح شعراء الحداثة يحتفون بها، بل جاءوا بحيل لطيفة تكيد للقارئ المتريص كيداً. فقد كفّوا عن صناعة الشعر محضاً، بل مازجوا بينه وبين اصطناع النثر بفنونه سرداً وسيرة ونقداً وشهادة.. حتى ان الناقد ليقف في معترك التأويل: هل يُقبل على المتن وحده شارحاً ومفسراً، أم يعنى بالسند مهتماً به وناظراً فيه؟ وهل الانكباب على أحدهما دون الآخر يدخل الضيم على قسميه؟ وقد يلجّ بالناقد السؤال، هل يعي القارئ وقبله منشئ النص غاية خفية تكمن وراء اعتماد هذا الاجراء واتّباع هذا الدرب؟ أليس النص اذ ينشر يصبح دولة بين الناس، لا يحقّ للمؤلف أن يحتكر التأويل ولا أن يستبدّ بتوجيه القارئ نحو تفسير ما إلا ما حفّز عليه النصّ وأشار به على متذوقه حدس القراءة وآلة النقد؟

ونعني بصناعة الأسوار تلك الحيلة التي قد يعمد إليها الشاعر، فيتلقف رد فعل أحد النقاد المبرزين على بعض شعره، فيحتفي بإيراده في الديوان - يزين الكتاب ويقوي الاستدلال النثري على شعرية الشعر. فكأن الناقد المثبت رأيه على الغلاف وفي الصفحة السابعة من ديوان «الطفل» لمحجوب العياري الصادر على نفقة المؤلف في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٤، وهو الأستاذ حمادي صمّود(١)، استاذ البلاغة والادب بالجامعة التونسية وذو الإشعاع العربي والعالمي لم يكتب ما كتب إلا وهو يعلم حق اليقين أن قيمة آرائه عند طلبته ومريديه ومن يعترفون له بالنباهة في تحليل النصوص الأدبية تتنزل منزلة المسلمات، وتقع موقع البداهيات وهذا ما رام أن يصادر عليه محجوب العياري. فقد طلب أن يسلّم الناس بداية بشعرية خطابه، ثم فليتناقشوا داخل سور الشعر في مختلف ضروب التأويل ومسالك التعبير.



لقد حاز العيّاري على تزكية من الاستاذ صمّود بالشعرية. ولا نظن انها تزكية مجانية، أو انها ضرب من المحاباة. فقد عاشر أستاذ البلاغة نصوص روّاد الحداثة الشعرية وحلل نماذج من قصائد اقطاب الشعر الحديث نحو محمود درويش وأدونيس. ومن هنا يكون محجوب قد حجب عن ناقديه حقّ الارتياب في أن ما يأتيه من قول شعر أو غير شعر. ومن هنا ايضاً يكون قد ورّط الناقد الذي سيقول في نصه قولاً، لأنه مطالب بأن يكون في مستوى قول الأستاذ صمّود وهذا الأمر عزيز. ولعل الناقد المنصف لا يشرع في قراءة الديوان الا وقد تملى قول الأستاذ صمّود فيه، بل لعله يعمد الى تحليل هذا القول الانطباعي وما يمثله من مداخل ذوقية تحكم في الاستمتاع بالنص الشعري.

ونص صمّود - على قصره - يحتوي تأويلات عديدة، لعل أظهرها ابراز الإعجاب.. والممعن في نص صمّود لا يجد عسراً في الحكم عليه أنه مقدود على سمت النثر العربي في أبهى حلله وأمتع آياته. فالروح الشعرية الخالصة تنتشر رائحتها فتخترق سجف المكان وحجب الزمان وتقع على أجساد القصائد الباذخة الفاتنة.

ولا غرابة أن يولد النص الشعري مهووساً بآراء جهابذة النقد فيه، فالعصر وقد رانت عليه النزعة السلعية والرؤية التسويقية، يجيزُ، بل يدعو المبدع ليلتمس لنفسه ونصّه مسالك القبول ومدارج التلقّي، وقد تشتّت انتباه

حاز العياري على تزكية "صموّد" بالشعرية وهي ليست تزكية مجانية أو ضرب من المحاباة

الناس إلى النصوص الأجاود وقلّ من ينتشل نصه من أتون النسيان ورفوف الغبار والسوس والأرضة.

عتبات النص

الإهداء

أكثر العياري من توخي العتبات النصية وكأنه يتّبع هاجس «التعتيب» ليكون القارئ في موضع المعاتَب (بفتح التاء) المدين، قبل أن يبحر مع النصوص يعب منها ما لذ وطاب. غير أن اللافت من العتبات النصية، ما جاء محشواً بالفراغ أو يكاد. فالإهداء نقطة استفهام واحدة، ونقطتا تعجّب. ولولا أن المرء يختار سلامة الطوية، للجّ في تفسيرات رمزية تذكر بالتفسيرات الباطنية قديماً للنصوص المقدسة. حتى انه بالإمكان تعليل وضع النقطة في الباء من اسفل ووضع نقطتين للتاء من أعلى! وإن كنا لا ننفي امكانية ان يكون الأمر معللاً، فإن القول بالاصطلاح أحق أن يتّبع، لأنه يقيناً، مغبّة الوقوع في التمحل والتكلف والتقويل. أما التنقيط فلعله إذ جُعل إهداءً، إنما يقصد من ورائه العدول عن التماس سبيلٍ سابلة في ذكر أسماء أشخاص يمتّون للشاعر بصلة قرابة أو صداقة.. فكأنّ القيم التي تتوسل لإنشاء الإهداء قد غابت او اعتراها الوهنُ، فرأى الشاعر أن يتساءل عنها لا في متن النصّ بل في موضع الإهداء منه، فينقلب الاهداء من اخبار، من ذاتية ومشاعر حميمة ورصد مواقف نضالية.. الى استفهام وتعجُّب وعجب عُجاب، يلفُّ الشاعر قوله فيه كي يبصر الناس بعينيه ما رآه من انعدام من يستحق الإهداء. بل لعلّ العياري - وهو المولع بإهداء نصوصه إلى كثير من الناس - قد رام أن ينقد نفسه نقداً ذاتياً يعالج فيه إشكالية الإهداء ومقاصده. وقد ثار الشابي قبله على الشعر «يهدي لربِّ السرير». أما وقد قضى المدحُ نحبَه، فلا مناص من أن يجوِّد الشاعر لسانه ويحكم بيانه حتى لا يخرج عن الشعرية الرؤياوية أي حرف يندُّ عنه حتى وإن اتقى بالتستر خلف لافتة الإهداء.

الشهادة الثانية

لعلني لا أجافي الصواب ان زعمت أن محجوب العياري نزاري الهوى، متأثر بمدرسة نزار التأثر الدرويشي الخلاق. وها هنا قد أفتح على نفسي أبواباً لا يمكن لي إيصادها لولا ما أعلمه عن الشاعر من إجادة الوعي بخصائص الإبداع وكونه لا يقوم على فراغ، وأن التناص حتمي والتأثر «واجب». ومكمن النزارية إتقان النثر بروح شعرية تتلخص في رسم الذات النرجسية بشيء من الاحتفاء القائم على المبالغة، والتركيز على دور المرأة ملهمةً والحديث عن المرأة مختزلة في شيء من أشيائها (كالقرط الطويل عند نزار) أو متعلق من متعلقاتها (كالضفيرتين عند محجوب العياري). نصٌّ نثريٌّ تطمئن إليه النفس لجماليته البسيطة التي تروعك بفرط سذاجتها الماكرة.

ولعل الهاجس السير ذاتي قد ألمّ بالشاعر فراح يعرِّف بنفسه تعريفاً مشوباً بالحميمية والوداعة. كيف لا وقد ركّز فيه العياري على الطفولة. ومعلوم أن تراث العرب الشعري يزخر بالأبيات والشواهد التي تفيض حنيناً إلى تلك الحقبة الخالدة من عمر الإنسان. ولعل الشابي (مجدداً!) قد عبّر عنها بشكل غزير.

تسريد الشعر:

يمكن للناقد أن يجد في قصيدة «الطفل» (ص١٩-٢٧) نموذجاً جيداً لتسريد الشعر وهي ظاهرة قديمة جديدة تمس التعالق بين أجناس الكتابة. كيف ينجح الشاعر في أن يولد النثر من الشعر ويشتق الشعر من النثر دون أن يمس ذوق القارئ بسوء، ذلك القارئ الذي يتحفز لتحكيم القوالب الجاهزة القائلة بصناعة الفرق بين «الصناعتين» في الذي يراه بعينه؟

لعل استخراج عناصر الخبر من «الطفل» امر لا يستعصي على القارئ الفطن. اذ ينقل الراوي قول «الباعة في الميناء» انهم رأوا طفلاً في الفجر وينقل الراوي اثر ذلك خبراً عن عجوز رأى «الطفل» مساء. وينقل الراوي ايضاً عن فتى أنه سيرصد هذا الطفل، وبعد ذلك ينقل الراوي كلام كبير البحّارين ينفي إمكانية ان يدرك ذاك الطفل فتى منكم، يخاطب الفتيان. ويروي كبير البحارين مغامرته المأساوية مع الطفل، اذ فقد في سبيل الوصول اليه ولده، وأخاه، وبعض اصحابه. وتواصل البحث سنين، إلى أن رأى الطفل «جليلاً يسبح فوق الغيم» وبعد ذلك «دنا» و«كان قريباً»، ثم «توارى خلف الغيم.. توارى غرباً».

فالقصة تُنشئ اسطورة / خرافة البحث عن الطفل، تنتهي بعد الاقتراب منه بعودته الى التواري والابتعاد. ولعلّ رمزية هذه القصة تفتح النص على تأويل نفسي يتمثل في كشف الرغبة في كسر الزمن رغم التظاهر بالانسياق الى خطيته المجحفة والائتمار بأمره المسطر سلفاً. وقد تراوح لذلك استعمال فعل الكون بين النقصان والتمام (بالمعنى النحوي):

كان الدمع يُبلّل دمعي

كان المهر/كان الطفل/كان الغيم

فالنقصان في الجملة الاولى

(نهمل هنا تحليل الصورة الشعرية الرائعة التي تذكرنا بتكسر النصال على النصال في بيت المتنبي الشهير) يصف حالاً. أما تمام فعل (كان) في الأمثلة الثواني فيدل على الخلق والتكوين والإيجاد. فكأن الطفل انتقل من حيز المطلوب الموجود بالقوة الى مرتبة المتحقق الموجود بالفعل. ومن ثمة لا تنغلق القصيدة الا وقد تسربلت بقداسة الإنشاء، وانغمست في بوتقة الخلق، اذ لم تصف العالم، بل غيّرته، لا على نحو حلمي أو قائم على محاكاة الطبيعة، بل وفق نسق ذاتي يؤسس عالم الشعر بعد تشظية عالم الطبيعة والبشر.

ولعل تصريف فعل الكون مع ضمائر مختلفة في آخر النص تعبير عن بناء كون جديد:

وكنت

وكانت

كنتُ

وكنّا..

كُنّا.. (ص٢٧)

فضلاً عن طريقة توزيعها المائلة التي يمكن أن تعبر عن الخروج من كون وولوج كون جديد بإحداث انحراف وقطيعة مع الوجود السابق.

تدوير الاستعارة:

لا يسع الناقد الا ان يستشهد بصاحب دلائل الاعجاز، اذ بيّن ان الاستعارة وحدها لا تفسر جمال القول، بل النظم الذي جاءت عليه هو رأسُ البلاغة ومكمن الإبداع. فقد أتى العَيّاري مجازاً في البيت (أو قل السطر) الأول:

«كلفاً بالأزرق يأتي» (ص١٩)

اذ عبّر عن البحر بأحد متعلّقاته، وهو اللون. وقد نابت الصفة عن الموصوف. غير أن محل الجمال لا يقف عند ذلك الحد، بل يتعداه الى نظم الجملة، بحيث أخّر النواة، وقدم التوسعة، فجاءت الحال مركّباً شبيهاً بالإسناد رأسُه صفة مشبّهة تنوب عن الفعل، سابقة لنواة الجملة الفعلية

الاستعارة وحدها لا تفسر جمال القول، بل النظم الذي جاءت عليه هو رأس البلاغة ومكمن الابداع

وهي الفعل والفاعل (يأتي). وقد أفاد هذا التقديم والتأخير الابراز والعناية بهيئة الإتيان لا بحدث الإتيان في حد ذاته، بما يحوّل الجملة من التعبير التقريري عن الحدث، الى الوصف الانفعالي لهيئة الآتي وعلاقته الحميمية بالبحر الذي حضر ضمنياً من خلال ذكر أحد متعلقاته. ويسمى ذلك مجاز الحذف، اذ حذف الموصوف وأخبرت عن ذلك الصفة (الأزرق).

وما قيل عن السطر الأول، يصدقُ على الثاني. غير أن الصورة فيه قد اشتملت فضلَ تدقيق:

«مُلتحفاً بحنين مشتعل لغناء الصيّادين.. خفيفاً يأتي:

لا زوّادةَ، لا مشكاةَ،

عصاهُ، اذا انتابتهُ هواجسه الأولى، اغنية كان يردّدها

الأجداد سُكارى فوق الماء..» (ص١٩)

فقد جاءت الحال في السطر الثاني من القصيدة حالين معطوفتين دون حرف عطف لتمام الاتصال. فأما الحال الثانية فمفردة (خفيفاً) وأما الأولى فشأنها شأن حال السطر الأول مركّب شبيه بالإسناد وان كان أثرى، اذ احتوى مفعولين ثانيهما مفعول به (أو مفعول لأجله).

فالمقطع ينهض تركيبياً على نفس البنية النظمية (حال متقدمة + نواة متأخرة). لذلك عمد الشاعر - كي لا يسقط النص في الرتابة - إلى اضفاء مسحة من العدول على الصورة بأن جعل الحنينَ جسماً يشتعلُ، وجعل غناء الصيّادين سبباً لذلك الاشتعال. فالاستعارةُ لا تكتمل حتى تهجم عليها أخرى. فقد بيّن الشاعر أن الحنين لازم المتحدث عنه ملازمة الازار للمؤتزر واللحاف للملتحف، كما أبرز شدة تأثير غناء الصيادين في المتحدث عنه بكونه سبباً في اشتعال حنينه واتقاده. فالغناء بمثابة اللهب، أو هو قادح، بل وقود للهب. والمقصود بالاشتعال في هذا السياق، يُفهم أنه بمعنى شدة التأثير - كما مر بنا أعلاه - او قد يظن أنه بمعنى الطرب والحماسة التي تذكي المشاعر وتهيّج العواطف. فالقول يمر استعارياً بين مجازات حاضرة مستحدثة وأخرى مطوية غائبة.

وتتشكل الصور الاستعارية في حركة لولبية تتخذ لها محوراً واحداً ينتظمها كأنه العمود العماد، عنه تتولد ومنه تنشطر طرائق قددا. والصور بعضها آخذ برقاب بعض، تستوي في انتظام متناسق، تمرُّ على شاشة النص تترى في جمالية سمفونية رائقة:

«عصاهُ، إذا انتابته هواجسه الأولى، أغنية كان يردّدها

الأجداد سُكارى فوق الماء..

وفوق الماء أقام الطفل حدائق.. رصّع بالأقمار رؤوس

النّخل، فحطّ يمامٌ فوق يديه..» (ص١٩).

ما ينبغي تسطيره - في تقديري - إسهام المركب الاضافي الذي رأسه ظرف مضاف (فوق الماء) في حسن التخلص من الصورة الى اخرى في ضرب من التداعي الحر، فيكون تشكيل الصور عبارة عن حشد متنوع ينطلق فيه اللاحق ممسكاً بآصرة من السابق لا ينفك عنها ولا تنفك عنه. ضرب من التسلسل والتتابع رشيق يحف النص بهالة من الانسجام والوصل بحيث يسعنا تمثيل ذلك وفق الشكل التالي:

فوق الماء

الصورة ١

الصورة ٢

قد لا يتعدى الأمر عند الناظر المتعجل محض عصا يستند اليها القائل تعوّض رنّة التفعيلة وميزان القافية، ولكنّ عمقَ الإيحاء البُنيوي للتشكيل التخييلي يُغرينا بقيام المركّب المكرر (فوق الماء) على ضرب من الاشتراك. فحضوره في الصورة الأولى قائم على انتاج الحقيقة اما في الصورة الثانية فيقوم على صناعة المجاز. فالماء في الاستعمال الأول يحيل على البحر مدلولاً محسوساً، أما في الاستعمال الثاني فيدل على المادة الأولية للخلق بدليل الفعل (أقام). ونحن نعلم ما تتلبس به هذه اللفظة من ايحاءات دينية. فكأن الطفل يصبح رمزاً للإله يختلس لحظات الخلق ويبدع آيات الحسن (رصّع بالأقمار رؤوس النخل). وهي صورة يخيّل للقارئ أنها مألوفة لفرط طرافتها وما هي بمألوفة، وإنما هي مبتكرة شأنها شأن الجملة المبدوءة بفاء النتيجة ولا نتيجة (فحط يمام فوق يديه). فالشاعر يوهم بإحداث علاقة منطقية بين سبب (ترصيع رؤوس النخل بالأقمار) ونتيجة اليمام يحطّ على يديه، غير أن هذه العلاقة تظل أوهن من بيت العنكبوت.

انه نسق التداعي تتوالد الصور طوعاً وكرهاً. رومنطيقية تتسرب في اعطاف النص تذكر القارئ بنصوص جبران.

«تواثبت الغزلان، وغنّت في الاسحار عرائس من ياقوت» (ص١٩)

انّ الجمع بين الواقعي (تواثب الغزلان) والخيالي (غنّت في الأسحار عرائس من ياقوت) بواو الاستئناف، انما يعبر عن سياسة للألفاظ قوامُها البعثرة المنظمةُ، والتشظية المرتبة، بحيث تتجاوز الأضداد فيتأسس اللامعنى من رحم المعنى، وتُسْلمك الدلالة الى محور الدلالة. تحتاج الى ان تتخلى عن أنساق البلاغة القديمة لتقف متأملاً سلاماً مع النحو وحرباً على البلاغة في نسخة عربية «عيارية» تجتاح سلم التأويل الحرفي لتستنبط تأويلاً ضمني الدلالة، خفيّ الاشارة، بعيدَ مرمى العبارة على ضيقها وقد اتسعت الرؤيا. يُسلمك المعنى الأحادي الى ممكنات معنوية ثرّة تتعانق حيناً وتتجافى أحياناً. ويُفلت منك زمام الشعر اذ تقف على انطلاقة الحركة السردية الحوارية تُغذّي الشعرَ. وقد تعودنا قديماً على نظم القصص او القواعد شعرا طريقة لتيسير الحفظ وتسهيل تشرب المعارف والمواعظ. غير أن تسريد الشعر حديثاً، رؤية جمالية تأخذ من الرومنطيقية بطرف اذ ذوّبت الحدود الفاصلة بين أجناس الادب لتراعي مقومات «قصيدة النثر» بما هي جماع الزواج بين الشعري والنثري. كما أن ظاهرة التسريد فن من فنون الإلمام بالشارد والانفتاح على التفاصيل هروباً من زيف الشعر الكلي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. ومع ذلك خرج من أصالة التعبير عن خصوصية الراهن جمالياً ووجودياً لما تنم عنه نبراته الخطابية من انخراط في البلاغة القروسطية والتماس للفصاحة التليدة التي ارتبطت بمعنى القدامة حتى أصبح المستهدي بنارها اما غريباً أو مجنوناً.

الحوارية في الشعر

ما ان حل «ميخائيل باختين» النزعة الحوارية في بعض روايات «دوستوفسكي»، حتى طفق الناس يطلقون مصطلح الحوارية (dialogisme) على مفهومه وعلى غير مفهومه. ولعلنا لا نشذ عن هؤلاء الا بكوننا نختار له مفهوماً لا نتقيد فيه بما ذهب اليه باختين واضرابه عن وعي.

فالحوار في النصّ ضروبٌ: حوار مبدئي ينشأ بين صاحب القصيدة وقارئها، وحوار ينشأ داخل النصّ. وهنا نربط القول بما سقناه في فقرة تسريد الشعر. فجنس السرد يستدعي قسيميه في أدوات الخطاب، نعني الوصف والحوار. فقد جاء الحوار في النص على ضربين: أحدهما منقول، يتوسّل الراوي في اطلاع القارئ عليه بفعل «قال» كما في قوله:

(قال الباعةُ في الميناء::

«لمحنا الفجرَ. وكان الغيم كثيفاً، طفلا.

جاء قُبيل الشمس خفيفاً

لا زوّادة، لا مشكاةَ، ولا مجذاف...

تبعنا الطفل، ذَهلنا:

كان يسيرُ رشيقاً فوق الماء..

وينأى») (ص٢٠)

أو قد يتبعُ الفعل نصَّ المخاطبة، كما في قوله:

(سأمرّ الليلة في فتيان، قال فتىً..) (ص٢١)

اما الضرب الثاني من الحوار، فيغيب فيه الراوي المسند القولَ لأصحابه، المنظم لسير المخاطبات فيما بينهم. فتجد الشخصية المتكلمة حريتها في الانتقال من ضمير المفرد الى ضمير الجمع:

(سنقوم الليل،

سنرصد هذا الطفل،

سنبحر اثر مراكبه، لن تثنينا غيلانُ البحر.. ولا الأمطار

سنهتك ستر الليل، ونعرف أيّ ضفاف ينزل هذا الطفل

فقرّوا لا تثريب على أحد منكم..) ص٢١-٢٢)

تتحوّل المغامرة من مغامرة فردية - نرجسية الى مغامرة جماعية - ملحمية، تتسلل الملحمية لتنصهر في البوتقة الغنائية.

طقوس ادب الرحلة، وسماتُ أدب البحر، تتمرأى في النص عاكسة تمازجاً وتواشجاً متألقين. ينضاف الى ذلك شيء من السيرة الذاتية كما ألمعنا اليه آنفاً، يختلط بأدب اليوميات، نقف عليه في الاشارات الزمانية المنثورة في أكناف النصّ:

«فجر اليوم السابع (...) في اليوم السابع والعشرين (...) بعد ثلاثة

أعوام...»

سندباد مخصوص هذا المسافر في ركب من الصيّادين يطلب «كنزه». انه طفل، غير أن صورته تتراوح بين الواقع والأسطورة:

«كان الطفل جليلاً يسبح فوق الغيم» (ص٢٥)

وليكن ان هذا الطفل تعلّق بهيئة سماوية أو بـ«طبق طائر»، فالجلي أنه فارق الارض وعالم الهيولى والمادة والثقل، ليطفو كالأرواح اللطيفة لا تشدّه كتلة ولا يعوقه جسم. في عالم الأفلاك استقرّ، يُذكّرنا بأرسطو وعالميه وان كان الفعل «يسبح» مشتقاً من معجم قرآني (وكل في فلك يسبحون) سورة يس، الآية ٤٠.

لكن الصورة تأبى للسماء أن تفارق الأرض فتزودها بعناصر أرضية:

(كان الطفل جليلاً يسبح فوق الغيم

رأيت غزالاً يدنو منه

رأيت - ولم يك حلماً - كيف تقبّله الشجرات...) (ص٢٥-٢٦)

يجتهد الشاعر في الإيهام بالواقعية، وكأنّ نفي الصفة الحلمية عن المشهد يضمن له البعد الواقعيّ. مخاتلة من مخاتلات الشعراء: يُوهم بالواقعية وهو يُوغل في احداث الفوضى بين الواقع والخيال.

مراجع التصوير

تتوالد الصور متواشجة، ضاربة بسهم في تحقيق جمالية العبارة عبر عدّة تقنيات تصويرية منها شعرية الطباق أو المفارقة:

«كان الضوء شديداً.. كنت كَليل» (ص٢٦)

اذ بضدها تتمايز الأشياء، فلم يجد الشاعر بدّاً ليوغل في التعبير عن ضياعه وتشتته من أن يشبّه نفسه بالليل. وإن أوحى السياق بأنّ محل المشابهة هو انعدام النور، غير أنّ صورة الليل في الشعر العربي تحتّم علينا اضافة معنى ازدحام الهموم والضيق النفسي. وتزداد الإحالة على نصوص الشعر العربي القديم وضوحاً في قوله:

«كان الدمع يُبلل دمعي» (ص٢٦)

لا تكمن جمالية الصورة في سذاجة التعبير الحسيّة فحسب، بل في إيمائها من طرف خفيّ الى بيتي المتنبي:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

فكنتُ إذا أصابتني سهام تكسّرت النصال على النصال

فالشاعر يذكرنا بمسلك توليد الصورة وبآلية انتاجها دون أن يكون ما وصل اليه عالة على المرجع القديم، وهذه هي الأصالة. كيف تشتقّ من القديم دون أن تتحوّل الى رهينة عنده يشكّلك كيف يشاء، أما ان يصير التراث التصويري عريكة سهلة الصياغة بين يدي الشاعر المحدث يقوّلبها كيف يشاء، فذلك الإبداع الحقّ.

أما خصوصية الصورة الجديدة، فتبرز ديمومة التأثر وشدته، حتى ان الدمع يُستدرّ ولمّا يجف الدمع السابق. فالشاعر يعبّر عن غزارة دموعه دون أن يقع في المبالغة السمجة في تشبيه الدمع بالنهر، وسماجة هذا التشبيه الذي عدل عنه الشاعر، تكمن - فيما نظن - في كثرة تداوله بين الناس وتعاون بين الشعراء، حتى فقد جاذبيته وعَرِي من الإدهاش.

صورة أخرى

«كانت شمس تضحك فوق سرير الماء» (ص٢٦)

استعارة تشخيصية لا تقبلُ ترجمة الى عالم الحقيقة الا ان نظن ان محل المجاز «تضحك» (لذلك فهي استعارة تبعية، لأنّ قرينة المجاز كانت فعلاً مشتقاً) يُؤوّل بمعنى تُشرق محدثة البهجة فكأنها فاتنة تفترُّ عن ضحكة مفعمة اشراقاً ونوراً.

يجتهد الشاعر في الايهام بالواقعية وكأن نفي الصفة الحلمية عن المشهد يضمن له البعد الواقعي

أما «سرير الماء» فاستعارة قائمة على التشخيص ايضاً اذ نسب الشاعر، ما هو من متعلّقات البشر (سرير) الى عنصر من الاستقصّات الأربعة (الماء)، والحال أنه مائع، فكيف نقرأ الجمع بين السرير بما يوحي به من راحة واستقرار وربّما من نوم أو حكم (فالسياق لا يفاضل بين هذه الدلالات الحافة جميعاً)، وبين الماء عنصراً للخلق أو الخصب والري، الا اذا فهمنا العبارة في قالب تضاد بين الرطوبة (الماء) وبداية الصورة الأولى القائمة على الحرارة (الشمس) فيكون المقصد تحقيق الاغراق، وهذا مما يرشّح المقطع لينظّم الى سوالف له استحكمت فيها روح الرومنطيقية والتبست به التباساً متيناً يشفّ عن شاعرية تُذيب حواجز الكون الواقعي وتنفتح على يوطوبيا الطفولة غرضاً شعرياً بديلاً وافقاً من الجمال مفارقاً، يراه الشاعر مستقبلاً، وهو في واقع الأمر ماض. أو قلْ انه لعبة اللغة يطوّعها الشاعر ليقلب الزمن فيقول ما لا يفعل على عادة الشعراء الغاوين.

١- اذ اسهم في تحرير بعض مواد الموسوعة الكونية الفرنسية (Encylopaedia Universalis) وفي المجلات (La Prose arabe) المختصة الأجنبية (Poétique) وغير ذلك من المؤلفات باللسان العربي لعل من أهمها أطروحته «التفكير البلاغي عند العرب» و«نظرية الأدب عند العرب» و«تجليات الخطاب البلاغي».. فضلاً عن اشراف على عشرات الأطروحات والرسائل في نطاق شهادة الدكتوراه وغيرها إضافة الى مشاركات غزيرة في الندوات المختصة في تونس وفي العالم.

أمور مسكوت عنها

جمال ناجي

كثيرا ما يجد المرء نفسه أمام أسئلة قاسية تفرضها مواقف وظروف تثير الحيرة.

ففي أوساط الكتاب والفنانين وسائر المثقفين، ينتشر نوع من الخفايا السلوكية التي توحي باختلال التوازن ومجافاة المنطق أو الانقلاب عليه.

ولكي لا يأخذني الاسترسال على حين غرة فينسيني ما أود الحديث عنه، سأوضح بسرعة أن ذلك الاختلال، وتلك المجافاة، لا يصنفان تحت عناوين " غرائب المبدعين والمثقفين" أو تميزهم عن سواهم من الخلق.

فأحيانا تلتقي مثقفا من هذه الأوساط في حفل أو ندوة أو مناسبة ما، تقبل عليه ببراءة ودفء، فتفاجأ باصفرار سحنته، وتغير نبرات صوته ! تزم شفتيك أو تفرك عينيك لتتحقق مما تسمع وترى، وقد تلتمس له عذرا، فتقول إن مقام المناسبة والمشاركين فيها يتطلب شروطا من هذا النوع، هذا إذا كنت من المستجدين في ساحة الثقافة والإبداع، أما إذا كنت " منها وفيها " فستفكر بطريقة مختلفة، وقد تعمد إلى مراقبة شروده المنظم المقصود، وأحاديثه المسايرة التي تريد إشغالك عما يفكر به.

لكن عينيه تخالفانه وتناكفان خبايا روحه وسراديب عقله فتفسدان عليه خططه، فهما لا تستقران في محجريهما أبدا في تلك الندوات والمؤتمرات، كما أن عنقه لا تني تتطاول بين لحظة وأخرى، بحثا عن أناس من ذوي الأهمية الخاصة.

بهذا يبدو المثقف كما لو أن له رأسين، أحدهما للاستهلاك المؤقت معك، والآخر مبرمج ومخصص لاقتناص فرص الالتقاء مع أولئك الآخرين !

أسوأ من هذا أن مثقفي هذا النمط المشين، يتنكرون لك في تلك المناسبات حتى لو قضيت ليلتك السابقة بصحبتهم، الحميمة! وهنا لا بد من أن يخطر لك سؤال: لماذا يفعلون هذا؟ ما الذي ينقصهم حتى يحصروا أنفسهم في صقيع حجرات التصاغر أمام هذا الكاتب أو الفنان " الكبير"، أو ذاك المسؤول المهم؟

هنالك أنماط أخرى من مثقفي هذه الأيام، الذين ينتمون الى مدرسة مختلفة، إنهم أولئك الذين تضخمت ذواتهم إلى حد أن همومهم باتت تنحصر في الذود عن حياضها، عن طريق الاحتساب الدقيق لخطواتهم والتفاتاتهم المدروسة، إضافة إلى تجاهلهم المتعمد لك، وإشعارك بضرورة الاقتراب منهم ومصافحتهم، مستندين في ذلك إلى قراءات مختلة لمقاييس الاهتمام التي قد تتخذ شكل مسموعات أو قراءات صحفية، أو ملابس ثمينة مرتبة، أو مناصب أو مراتب أو غير ذلك من مظاهر الأهميات غير المدرجة في قواميس الثقافة والإبداع !

لو درسنا الأسباب التي تحول دون إقبال " أعداد غفيرة " من الجماهير على المؤتمرات والندوات والأمسيات، لتبين لنا أن ثمة سلوكا طاردا يمارسه بعض المثقفين المكرسين، وأولئك الذين ما إن يصدر الواحد منهم كتابا، أو يقيم معرضا فنيا، أو يتسلم جائزة أو منصبا هامشيا أو مهما، حتى يتحول إلى كائن محصن ضد التواضع والدفء، فيرتدي بزة التعالي على الآخرين الذين لا يرى فيهم مجرد أناس ينشدون رضاه وحسب، إنما أفراد يتوجب عليهم الالتفاف حوله باعتباره رقما صعبا في معادلة الثقافة العربية.

هذا بالضبط ما يضعهم في أسر ذواتهم التي تملي شروطها عليهم، وتحدد لهم كيفيات التصرف بموجب كاتالوج لا تتضمن سطوره بندا واحدا يتيح فرصة اكتشاف المعاني الأعمق للبساطة التي تميز ذوي النفوس المعافاة.

والغريب في أمر أولئك المثقفين الذين يحتاجون إلى عناية خاصة في أماكن أو مشافٍ متخصصة، أنهم لا يتورعون في اليوم ذاته عن العودة إليك بعد انفضاض سامر الندوة أو المؤتمر، والسّهر معك، وأداء تقاليد الإطراء والمديح والمجالسة الحميمة التي تكاد تلغي تحفظاتك وملاحظاتك، تلك التقاليد التي يؤدونها بسلاسة واحتراف يثيران التساؤل عما إذا كان بوسع الإنسان اتخاذ موقفين متناقضين في وقت واحد، وعما إذا كان مثل هذا الازدواج مقدمة لسلسلة من الانفصامات التي قد تفضي إلى الانكفاء والانعزال؟

هذا الازدواج، مختلف إلى حد بعيد عما يبدر عن رجل الشارع العادي، أو التاجر، أو الموظف المجرد الذي يبتسم في وجهك كثيرا، ويطعنك من الخلف كثيرا أيضا، فهو على الأقل يحتفظ بقدر من الثبات في خطي الإيجاب والسلب، الابتسام والطعن، ومع أن قلة من المثقفين لا يعانون ذلك التناقض المثير للقلق، إلا أن بوسعك أن ترقب بإشفاق، أولئك الذين تسيطر عليهم ذواتهم المتضخمة بشكل مهين، وترغمهم على اختطاط مسارات سلوكية متعددة المستويات، فإذا كنت أنت " المهم " في المؤتمر أو الندوة، فإنهم يسارعون إلى الاعتذار من الآخرين، والتقرب منك، وإذا كنت على قدر أقل من الأهمية، فإن تعاملهم معك يتخذ شكلا نسبيا يقومون باحتسابه بسرعة غير عادية، حسب وزنك، أو موقعك على مسطرة التدرج الذهني للأهمية التي قد تكون زائفة ومنحازة للسخف.

أما إذا كنت جديدا على الساحة، فكان الله في عونك، لأنك ستعود إلى بيتك برأس زاخر بعلامات الاستفهام التي قد تجد لها إجابات بعد أعوام من الاحتكاك المتواصل بالمثقفين.

صورة الجزائر في كتابات ألبير كامو

صور جميلة.. من تيبازة وجميلة

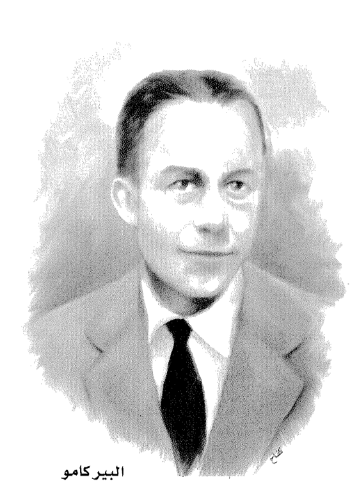
د. حفناوي بعلي - الجزائر

مقاربة في تشكيل الصور والمواقف

تشكل الجزائر إحدى روافد الإبداع لدى الكاتب " ألبير كامو "، وبالتالي نقدم قراءة جديدة لإخراج كامو من التعتيم، الذي ألحقته به كثرة التأويلات الأكاديمية، التي تناست الواقع الكولونيالي في مقاربتها له. فهو لا تنتمي عائلته إلى فئة الكولون من ملاك الأراضي، بل إلى تلك الفئة العمالية، التي كانت لها نظرة مغايرة للجزائر، لم تسوسها طروحات النخب الكولونيالية، المتواطئة مع الملاك الكبار.

ظل كامو محل الرفض والإعجاب في الوقت ذاته. ترتبط كتابته بالجزائر، وبالأخص في رواية " الغريب ". يظهر كامو منذ نصوصه الأولى " أعراس " كرجل عديم الهوية، راح يبحث عنها في تيبازة لدى ذلك الإرث الغبر الإغريقي اللاتيني، سعيا منه لتأسيس أساطير لا يملكها الجنس البشري الذي ينتمي إليه، وهم الفرنسيون الذين ولدوا في الجزائر. هذا الجنس الذي يظهر كجنس متوحش، لكنه يملك القدرة على الإبداع، إبداع الهوية الانتماء، وتلك مهمة كامو حسب كتاباته. التي تعتبر محاولة لإعطاء الجذور لجنس لا يملكها. ومع البحث عن الجذور هناك محاولة لاكتساب الأرض وامتلاك شرعية الإقامة عليها، مع محاولة تغييب الآخر (الأصلي). ويبدو كامو في أعماله لا يدافع عن الكولون الملاك الكبار، بل عن الفقراء أمثاله القاطنين في الأحياء الشعبية في بلكور، التي استقر فيها بعد وفاة أبيه رفقة أمه وجدته وشقيقه، وباب الواد التي درس فيها. (١)

كانت الثلاثينات في مدينة الجزائر خيرا، بالنسبة لشاب مثل كامو تكمن في نفسه موهبة الأدب ؛ فالمدينة الجميلة الآهلة بالسكان، في حالة انتعاش اقتصادي، ولبعدها عن فرنسا، مع ما يتصف به سكانها وأرضها من ميزات، جعلت تنمو لتصبح مركزا ثقافيا مستقلا لقطر بأكمله. وكان هناك فئة من المثقفين الشبان، يكثر بينهم الطلاب، ممن راحوا يرصدون تراثهم الغني الخاص ببلدهم، وهذا التراث عود إلى ما قبل فرنسا إلى روما، كما يعود عن طريق الحضارة العربية والبيزنطية، إلى الإغريق. فلهؤلاء الشبان، لم تكن الجزائر أرض الغوامض البعيدة، التي يرحل إليها الأوروبيون، كلما أرادو أن ينفضوا عنهم أوزار العيش المتمدين. لم يكن شمال إفريقيا لهم ما كان لفلوبير، وفرومنتان، ولوتي، وبيير بنوا، أو ما كان لأوسكار وايلد، وأندريه جيد، وهنري دي مونترلان. كما لم يكن بلدهم هو إفريقيا الصوفيين، هؤلاء الباحثين عن الرياضة الروحية، التي تهيئها الصحراء لمحبيها، من أمثال الجيل السابق لهم، كارنست بسيكاري، حفيد رينان الذي اعتنق الكثلكة، أو شارل دي فوكو، الراهب الترابي. فالجزائر في أعينهم ليست ملجأ ولا مغامرة، إنها أرضهم وهم يحسون جدتها وأصالتها، ويريدون التعبير عن أصالتها في أدب خاص بهم.



البير كامو

وكان هناك عدد طيب من الكتاب، فضلا عن البير كامو، بدا النمو في التربة لإفريقية، منهم جول روا وعمانويل روبليس، وكلاهما روائي معروف، وراول سلي وماكس بول فوشيه، اللذان عرفا فيما بعد كناقدين ؛ ورينيه جان كلو، الذي أصبح رساما روائيا.

ويبدو أن كامو، وغيره من أتباع أودزيو، صاحب كتاب " شبيبة البحر الأبيض المتوسط "، كانوا قد أعرضوا عن التيار العنصري الميال إلى الفاشية، كما أعرضوا عن أحلام المنتصرين لفكرة إفريقيا اللاتينية، أو المسيحية. وذلك أن كامو وأنصار هذه

المدرسة، لم يتشيعوا لا لروما ولا للمسيحية، وإنما ولوا وجوههم صوب اليونان والحضارة الهيلينية، لما فيها من قيم أصيلة، تقدس الجمال والتناسق.

وهكذا أصبح البون شاسعا بينهم وبين مواطنيهم في فرنسا، لا من حيث بعد الدار، بل من حيث المشاعر. ومن جهة أخرى فقد أحسوا بنوع من الاختلاف بينهم وبين مواطنيهم الآخرين في الجزائر. أما العرب، فهم أغراب عنهم تماما، ولربما كانوا بموقفهم هذا، يحاولون أن يتخطوا الانقسام على الصعيد السياسي، لما يفرضه عليهم أحيانا من اختيارات صعبة، فاختاروا الحضارة الناشئة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط شعارا لهم.

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن الناشر شارلو، الذي كان مقر داره للنشر يقع بشارع شاراس (شارع حماني الآن)، وفي هذا المحل كانت تجتمع هذه الكوكبة من المثقفين الفنانين. هذا الناشر أسمى المجلة التي أصدرها عام ١٩٣٨، باسم " ضفاف ". كما أن إيمانويل روبليس الذي كان أحد أعضاء تلك الزمرة، أصبح في مستقبل الأيام يشرف في "دار لاسوي" للنشر بفرنسا، على سلسلة تدعى " البحر الأبيض المتوسط". (٢)

انصرف هؤلاء المثقفون إلى الدفاع عن الثقافة والقيم المستمدة من التراث الهيليني، وأشد ما كانوا يحرصون عليه، المطالبة بالسعادة العاجلة في الدنيا، حيث يعيش الإنسان زمانا ومكانا. ولا شك أن موضوع الشمس والبحر يرمز إلى هذه القيم اليونانية، وهو موضوع ملحوظ في جميع آثار كامو. ومن هنا ندرك المقصود من عنوان المقال الأول من تحقيقه حول منطقة القبائل. فقد ظهرت له تلك المنطقة كأنها " بلاد اليونان في أسمال بالية ".

وهكذا، ففي الوقت الذي أخذت تظهر في شمال إفريقيا بين المسلمين حركات تدعى " الشاب الجزائري "، و" الشاب التونسي "، إذا بنا نجد هذه الثلة من الأوروبيين المناهضين للفاشية، تحاول جهدها أن تنشئ شبه حركة، تسمى " شباب البحر الأبيض المتوسط "، لأن أفرادها لا هم جزائريون حقا، ولا هم فرنسيون تماما.

كامو الكاتب يختلف نسبيا عن المحرر الصحفي في جريدة «الجزائر» وتختلف مواقفه قبل الثورة عن مواقفه من الثورة

وكان لكامو في الأدب من يؤثرهم على غيرهم، مثل أندريه جيد، لقد وجد في جماليته وشهوانيته المعلنة عن نفسها، ما يضايق الفتى القادم من بلكور في بادئ الأمر، غير أنه سرعان ما جعل يستشعر ما في كتابات أندريه جيد من قيم أعمق "..غير أن الذي فعل في نفسي هو ما في الكتاب قوت الأرض من رياضة الزاهد ". وقد وجد كامو إغراء له في أخلاقية مونترلان العدمية، وأعجبه أن يقلد فيه أناقته اللامبالية، وقبعته اللبادية، وقفازيه الناصعين.

ولعل أعمق الجميع أثرا في فكره أستاذه " جان غرينييه "، الذي أهدى له كامو أول كتبه " الوجه والقفا "، وبعد ذلك " التمرد "، قال: " أنشأ غرينييه في ملكة للتأمل الفلسفي "، وكان غرينييه هو الذي أطلعه على أول كتابين قويا إيمانه في أن لديه هو أيضا شيئا يقوله: كتاب " العذاب "، وهي رواية غير مشهورة تصف فيها حياة الناس، كالذين عرفهم كامو في بلكور، بينما يتحدث في " الجزر " - وهو مجموعة مقالات لغرينييه نفسه عن البحر المتوسط ومغزاه وأهميته، وقيم الحياة، وفيها مقترب شخصي لمشكلات السعادة، كما يراها رجل مؤمن لكنه غير متزمت عقائديا. وقد لامس الكتابان القلب من حساسية كامو، فكان لهما في نفسه وقع عميق.

كان غرينييه من عشاق الحضارة الإغريقية، وقد أعدى كامو بحبه للأدب الإغريقي وللكتاب المأساويين الكبار والفلاسفة. فخط كامو، بعكس سارتر، يمكن تقصيه خلال القديس أوغسطين، مع الرجوع دوما للتدقيق والتأكد إلى أفلاطون والأفلاطونيين الجدد. إن المقالة هي وسيلة غرينييه المفضلة، وتأملاته التي يعتمد فيها على ملحوظاته الشخصية للتجارب الداخلية والخارجية، والوقائع التاريخية والقصصية، مبنية على إحاطة واسعة بشؤون المعرفة. فهو لا يأبه بالتجريدات، ويبدو أنه لا يعنى إلا بالتفحص الدقيق لمعطيات التجربة المحسوسة.

لقد كان وقع ذهن من هذا النوع في نفس التلميذ الشاب وقعا لا يقدر. وبتأثير من غرينييه انكب كامو على أطروحة فلسفية، فرغ منها بنجاح عام ١٩٣٩، موضوعها أثر أفلوطين في القديس أوغسطين. قد يرى غير ذوي الاختصاص أن هذا ليس إلا موضوعا أكاديميا، غير أنه لشاب من شمال إفريقيا، يعتبر أفلوطين وأوغسطين كليهما مواطنين له ؛ هذا من الشرق الإفريقي الأسكندرية مصر وذاك من الغرب الإفريقي، الجزائر.

ويظهر كامو من خلال كتاباته في صورة مثقف اقصائي انتقائي، يعود إلى المرحلة الرومانية من تاريخ الجزائر، ولا يتوقف عند المرحلة البربرية والعربية. ولا يمكن أن نعتبر كامو قد سار في كتابته على خط " لويس برتراند " الروائي المؤسس للكتابة الاستعمارية في الجزائر، بل نعتبره هو الذي وضع حدا لها.

لقد كانت الجزائر، حيث قضى كامو السنين السبع والعشرين الأولى من عمره، أكثر من مجرد مدينة. لقد كانت ينبوع كلف عميق، فهي المملكة الداخلية التي تشير إليها دوما كتاباته. وفيما وراء المدينة يمتد القطر الجزائري كله: إلى الشرق، مدينة قسنطينة البعيدة عن الساحل، وعنابة (بونة) القريبة من الساحل، والتي ولد كامو على مقربة منها في بلدة " مندوفي ". وإلى الغرب مدينة وهران، التي زارها، وأقام بها أشهرا قلائل، وإلى الجنوب، وراء سلاسل الجبال تقع الهضاب العالية المهجورة، بما فيها من كلأ أخضر، ثم الصحراء الكبرى إلى ما لانهاية. وإلى الشمال تمتد الأميال والأميال للتلاع الصخرية الشاهقة، والخلجان العميقة، وشطآن الساحل الجزائري، مشرفة كلها على ألق البحر الأبض المتوسط. كانت الجزائر لكامو أرض " الصيف الذي لا يقهر "،

ومشهده الداخلي الذي تعلق به تعلق المحب، يتألف من الشمس، والبحر، والزهور، والصحراء، مع ما يقابلها من مدن تعج بمن فيها. (٣)

وكامو الكاتب يختلف نسبيا عن المحرر الصحفي في جريدة " الجزائر الجمهورية"، وتختلف مواقفه قبل الثورة عن مواقفه من الثورة. فالرجل يظهر كمدافع عن السكان الأصليين، ويتهم سياسة الإقصاء، ويبدو أكثر وضوحا في مواقفه مع مبادرة السلم المدني سنة ١٩٥٦، في خضم حرب التحرير الكبرى، ومحاولته لمد الجسور وتوقيف العنف، ثم صمته بعد فشل المبادرة، وعودته خلال حصوله على جائزة نوبل للآداب، وتصريحه الشهير "..أثق في العدالة، لكنني أدافع عن أمي قبل العدالة"، لكن قبل هذا التصريح قال كامو في مناسبة: "كنت وسأظل مناصرا لجزائر عادلة". ودعا إلى التعايش السلمي بين المواطنين والمستوطنين، وقال: "يجب أن نمنح الجزائريين نظاما ديمقراطيا".

بقايا صور جزائرية.. طفولة معذبة..الجزائر موطني

إن حياة ألبير كامو غريبة في أطوارها، فقد ولد من أسرة فقيرة، وتربى على يد أم غير متعلمة، ثم أصبح من أساطين الأدب في العالم، بدليل أن العديد من آثاره ترجم إلى خمس عشرة لغة من لغات العالم. والأكثر من هذا أنه بلغ قمة المجد عندما منح، وهو في سن الرابعة والأربعين، جائزة نوبل في الآداب. وهذا شرف لم يحظ بمثله غيره من فطاحل الأدب، مثل أندريه مارلو، الذي أقر كامو نفسه بما له عليه من فضل. إذ كان دائما يقف منه موقف التلميذ من معلمه.

إن حياة هذا الرجل تشكل بالفعل قصة متناقضة في أطوارها: فهو من مواليد الجزائر، مما جعله يقول في كتابه (الصيف)"..إن الجزائر هي موطني الحقيقي"، وهو ممن ظل دائما يتغنى بالمناظر الطبيعية الخلابة في بلادنا؛ بسمائها وبحرها

حياة كامو تشكل قصة متناقضة في اطوارها فالجزائر في نظره موطنه الحقيقي ولكنه لم يستطع أن يتهرب من الأعباء التي فرضها عليه العصر

وتألق ضيائها. ويذكر في كتابه (عودة إلى تيبازة) "لم أتنكر للبلاد المحفوفة بالضياء، حيث ولدت، ولكن لم أرض لنفسي أن أتهرب من الأعباء، التي فرضها على العصر".

ولد ألبير كامو ببلدة "موندوفي"، التي تسمى اليوم الدرعان، على مقربة من مدينة عنابة، في شهر نوفمبر من عام ١٩١٣، كان والده يشتغل عاملا بمستودع للخمور في مزرعة شابو جاندارم، حاليا – شبايطة مختار – مات قتيلا في بداية حرب ١٩١٤، وعلى اثر ذلك نزلت أمه إلى الجزائر، واستقرت بها في حي بلكور مع طفليها الصغيرين، وأخذت في بداية الأمر تشتغل في الترسانة، ثم انصرفت للعمل في المنازل، وقد أشار كامو إلى هذه الفترة من حياته عندما قال: نشأت أنا وأختي عندما أعلنت حالة استنفار للحرب العالمية الأولى، ومن يومئذ أصبحت حياتنا موسومة بطابع القتل والظلم والعنف، ولم أتعلم معنى الحرية في كتب كارل ماركس، وإنما أدركت معناها في البؤس والشقاء.

كان كامو وهو صبي يتردد على المدرسة الواقعة في شارع "اومرات"، حيث وجد المساعدة عند أحد معلميه "لويس جرمان"، الذي مكنه من متابعة دراسته في الثانوية – وتعرف اليوم بثانوية الأمير عبد القادر –، وعندما استلم كامو جائزة نوبل للآداب، لم ينس فضل هذا المعلم عليه، فكتب إليه رسالة ملؤها المحبة والاعتراف الجميل. وهي الرسالة التي قرئت عام ١٩٦٨ على ضريح هذا المعلم القديم، الذي ظل مقيما بالجزائر بعد الاستقلال.

وما لبث التلميذ كامو أن لفت إليه بنبوغه أنظار مدرس الفلسفة (جان غريتي)، الذي أصبح فيما بعد أستاذه المفضل وصديقا حميما له، وكان لجان غريتي أثر كبير في توجيهه، فهو الذي بعث فيه موهبة الكتابة، وشجعه على المضي قدما في هذا الطريق، كما أنه الذي وجهه إلى متعة وجمال المطالعة عندما كان في طور المراهقة، ذلك التوجه الذي ترك أثرا لايمحى في نفس الشباب، ومن المؤلفين الذين كان يفضلهم كامو على وجه الخصوص (نيتشه، ودوستويفسكي،واندريه مارلو). (٤)

وفي عام ١٩٣٠ أنهى كامو دراسته الثانوية، وبذلك انطوت المرحلة الأولى من حياته هذا العام، الذي تميز بشيء آخر، وهو العام الذي أخذ يحس فيه كامو بأولى أعراض مرض السل، وأغلب الظن أن هذا المرض، الذي ألم به قد غرس فيه موهبة الكتابة، وهو الشاب الذي كان أحب شيء إليه قبل إصابته بهذا الداء، أن يرتاد الشواطئ وأن يلعب كرة القدم.

وكذلك مما تتميز به هذه الفترة من حياته، وكان في السابعة عشرة من عمره، إن جان غريتي نصحه بقراءة رواية، أصبحت اليوم نسيا منسيا، وهي قصة ولد يتيم من جهة الأب، فأعجب كامو بهذه الرواية غاية الإعجاب، لما كشفت له من حقائق، الأمر الذي دعاه فيما بعد إلى أن يقول معبرا عن انطباعاته: لقد أدركت من خلال مطالعتي لهذه القصة الصمت الذي كنت ألازمه في عناد والآلام المبرحة، التي لا أعلم لها سببا واضحا والدنيا العجيبة التي تحتضنني، وما تعانيه أسرتي من بؤس وشقاء، وما احتفظ به من أسرار في قلبي، كل ذلك يمكن أن أعبر عنه بالكتابة (من كلمة لتكريم اندريه جيد). وتولى رعاية هذا الشاب المريض (كامو) أحد أعمامه، وكان جزارا، ويحب المناقشة والمطالعة ويؤمن بالمذهب الفوضوي.

وفي سنة ١٩٣٢ انخرط كامو في شعبة الآداب العليا، وقد أحدث انخراطه فيها استياء كبيرا في وسطه العائلي، ومما يروى في هذا الصدد أن أحد أقاربه، توعد برصاص بندقية كل من يحاول أن يزج بالفتى كامو في زمرة "رجال الفكر"، على أن الطريق أمامه كان مسطرا، فما عليه إلا أن يستعد لنيل الإجازة، ثم التبريز في الفلسفة ليتخرج بعد ذلك أستاذا. كانت السنوات التي

قضاها كامو في الدراسة حافلة بالنشاط، فقد كان يستعد للامتحانات، ولكنه مضطر في الوقت نفسه للكد والشغل لأنه فقير، ولذلك أخذ يناضل في صفوف المثقفين اليساريين المتطرفين بقلمه، وهذا مادعاه للشروع، وهو في سن الثانية والعشرين في تأليف كتابه " الوجه والقفا ". (٥)

وأخذ بعد ذلك يهتم بدار شؤون الثقافة، التي فتحت أبوابها بمدينة الجزائر، وأسس مع بعض أصدقائه " مسرح الشغل "، وغني عن البيان أنه كان يطالع بكثرة، وعلى الخصوص مؤلفات " باسكال، وكيركغارد، ومارلو، وجيد "، وكان لهذا الأخير الأثر البالغ الاكتتاب من طرف الفرنسيين اليساريين، ومن طرف ثلة من المثقفين الجزائريين، بعدما ضاقوا ذرعا بالأكاذيب، التي تروجها جريدة (صدى الجزائر) وجريدة (الرسالة الجزائرية)، ففكروا في إنشاء جريدة تنقل إليهم الأخبار الصحيحة كل صباح، وما لبث كامو أن اشتهر بمقالاته وتحقيقاته البارعة المتميزة بطابع الاعتدال، مما زاد القراء إقبالا على تتبعها، ولا بد أيضا أن نشير إلى تحقيق كان قد كتبه قبيل الحرب العالمية الثانية، حول البؤس والشقاء في منطقة القبائل الكبرى، وهكذا أصبح كامو يعد بمقالاته وتحقيقاته من ذلك الرعيل من الفرنسيين القلائل، الذين كانت شجاعتهم ونزاهتهم، تدفعهم إلى الصدع بكلمة الحق، فنددوا بما قامت به فرنسا من أعمال التقتيل، والنهب والسلب ودافعوا عن الأهالي العرب ضد السلطة.

ويبدو أن سنة ١٩٣٧، عندما رفض وظيفة تعليمية في سيدي بلعباس، جنوبي وهران، كانت سنة حاسمة " سنة مضطربة محرقة ". كتب في دفاتره " قلق بشأن المستقبل، ولكن حرية مطلقة بالنسبة إلى الماضي وإلى نفسي ". فإذا كان المستقبل موضع إشكال، أصبح الحاضر فيما يبدو، " تلك المادة الرائعة واللامجدية " للحياة مما يجب تذوقه والتلذذ بتمامه. وحياته الخاصة بالطبع، كان لها تقلباتها: زواج شقي لفترة قصيرة وهو في العشرين من " سيمون "، هي ابنة طبيب في الجزائر، وعدد عجيب من الوظائف لكسب قوته.

ولقد كان سعيدا في بعض هاتك السنين، فبعد طلاقه استأجر برفقة ثلاثة طلاب آخرين منزلا مشرفا على خليج الجزائر الرائع، وسموه " الدار التي تاجه الدنيا ". وإذا هو يتمتع بجمال وحرية ومرح ومحبة وتفاهم، أتته على غير انتظار في ثنايا حياة ملأى بالمصاعب. والمهم في ذلك كله أنه اكتشف عندئذ حاجته للكتابة وعزمه على أن يصبح كاتبا.

والحقيقة أن مواقف كامو ومقالاته في جريدة " الجزائر الجمهورية " خير شاهد على ما نقول، تدل على أنه كان يدافع عن رأي خاص في العدالة الاجتماعية. لقد كتب كامو عددا كبيرا من القصص الفلسفي أهمها " الغريب " عام ١٩٤٢، و"الطاعون " ١٩٤٧ و" الإنسان المتمرد " ١٩٥١، ومجموعة قصص " المنفى والملكوت " ١٩٥٧. بالإضافة إلى " أسطورة سيزيف "، و" أعراس "، " والموت السعيد ".

وفي ليون ١٩٤٠، تزوج زوجته الثانية " فرانسيس فور "، التي كانت وهرانية المولد والنشأة، ولكن من أصل فرنسي. وقد كره كامو عتمة ليون المدينة الصناعية وبرد مناخها، ولذا عاد في جانفي ١٩٤١، حالما فرغ من " أسطورة سيزيف " إلى وهران والجزائر. ونشر مقالين فقط ينتميان إلى هذه الفترة: " وهران، أو مستقر المينوتور "، و" أشجار اللوز ". وهما مختلفان سياقيا، متماثلان جوا، والأول من أمتع مقالات كامو، ويلائم كل إنثولوجيا، فيه يصف تقاطيع مدينة وهران، وصفا مليئا بالخفة والفكاهة.

صورة العنف والموت.. الإنسان " الغريب و" المتمرد "

إنه قريب جدا من " جان بول سارتر "، وإن كان يختار شكلا فنيا يختلف تماما، فإذا كنا نرى في كتابات سارتر أفرادا من الشباب المثقف المنحل، الذي يبحث عن الحرية، أو متسكعين في مقاهي ومطاعم فرنسا، فقد اختار كامو معظم شخصيات وأحداث قصصه من الجزائر، وأول قصة كتبها قصة " الغريب " وبطلها " ميرسو " أحد الموظفين الفرنسيين، لايعي بما يدور حوله في الجزائر، ولا يقاسم من يحيطه آلامه أو مشاعره، إنه شخص لايبالي، غريب عن مجتمعه لايفهمه، وهو من بداية القصة حتى نهايتها، لايعرف لماذا يكرهه الناس ولماذا يحاكم! إنه خائف دائما، متخوف دائما يؤمن بالله، ويعلم ويحب، ويتزوج من غير أن يشعر أو يحس بأدنى اهتمام لذلك.. ولنتأمل ذلك البطل الغريب في موقفه من مواقف هذه القصة عندما ماتت أمه، إننا نجابه انفعالات غير حقيقية، بل وغير واقعية وهو لايذكر سوى كلمات وحركات لامعنى لها، بالنسبة للناس الذين حضروا مراسم الدفن، ثم يشعر فجأة بالحر الخانق والتعب، ولا يلفظ ولو كلمة واحدة عن علاقته بمن ماتت.

يتكرر نفس الموقف اللامبالي مع (ماري) حبيبته عندما طلبت منه الزواج، فهي تسأله أيحبها هو ؟ فيجيبها: لاأدري ربما.. لا، أتزوج؟ كما تريدين رغم ذلك لايهمني، وعندما يجابه شقيق الفتاة وهو لايعي تماما، أنه إنما أقدم على جريمة قتل.

بمقارنة هذا البطل بأبطال " سارتر "، نرى أنه يختلف عنهم كل الاختلاف، فأبطال سارتر يبحثون بنشاط عن شيء ما، وحاولوا أن يختاروا طريقا لهم، بل ويشعرون بالقلق، إذا لم يجدوا أو ما لم يحققوا ما يريدون. بينما نرى أبطال كامو لايعرفون شيئا، ولا يتعرفون على شيء ولا يتألمون من شيء، ولا يهمهم شيء على الإطلاق، فأبطاله أساسا لافائدة منهم. ورغم ظهور قصة " الغريب " في عام ١٩٥٤، فهي خالية تماما من الحدود الزمنية، وتسودها فكرة الموت، إذ تبدأ بحادثة قتل وتنتهي بحكم الإعدام.. ثم الحديث عن الدفن تحت سماء شمس أفريقيا الحارقة " إذا ذهبتم ببطء فستتعرضون لضربة شمس، وإذا ذهبتم بسرعة فسيسيل العرق ".

ونعتقد إلى جانب ذاك أن البطل " ميرسيو "، وصديقه إنما يرمزان إلى الفرنسيين في الجزائر وشعورهم بالغربة في هذا المجتمع، والمرأة العربية المخدوعة هنا هي الجزائر، وليس من

حق شعبها أن يطالب بشيء لا يحق له أن يطالب به، ولا يدافع عن نفسه وإلا كان نصيبه القتل، كما حدث لشقيق الفتاة في القصة.

ويكاد يكون كامو هو البطل نفسه "مارسو" في رواية الغريب، ونلحظ ذلك من خلال نقاط تشابه كثيرة بينهما، فمارسو ليس له لقبا مما يقربه من كامو، باعتباره اسما حركيا أو كنية، وقد سكن مارسو نفس الحي الذي سكنه كامو في مدينة الجزائر، وكلاهما عاشا مع والدته إلا أن والدة كامو توفت بعد إبنها، وكلاهما انقطع عن إكمال دراسته، فكأن الكاتب يعكس جوانب كثيرة من وضعيته التي عاشها من خلال الرواية. وكان كامو يوقع بهذا الاسم المستعار "مارسو" في جريدة (المساء الجمهوري)، الذي حل محل جريدة (جريدة الجمهورية)، بعدما احتجبت بسبب القيود المفروضة عليها. وها هي شخصية البطل متوحدة في ذات الراوي، ترى المدينة حيزا أوروبيا نظيفا ومنظما، تتجول يه النساء الجميلات. وتعتبر صورة مارسو صورة جزائري من دينة الجزائر قبل كل شيء، مع تشابه كبير بينه وبين الكاتب "كامو". (٦)

ولا تختلف صورة البطل في قصص كامو التالية عن تلك الصور نفسها، بل تعمل على اتضاح وتحديد موقف كامو الفلسفي من الحياة والإنسان، ويتفق النقاد على أن قصة "الطاعون"، والتي ظهرت بعد قصة الغريب بخمس سنوات، يعتبرونها قمة نتاجه الفني، ويتلمس القارئ فيها أصداء تلك الأحداث، التي تمور بها فرنسا، في فترة ظهور حركة المقاومة ضد الفاشيست، وتجسمت في قصة الطاعون مفاهيم كامو عن الإنسان وعن العالم، وهي لاتدور حول شخص واحد، بل تدور القصة حول مدينة كاملة، تبدو وكأنها منعزلة عن العالم المحيط بها، وتمثل كل شخصية من شخصيات القصة تجسيما لأحد الاتجاهات الفلسفية المعروفة.. لقد اجتاح وباء الطاعون مدينة وهران، وأغلقت حدودها ومنع الدخول إليها والخروج منها.. وربما ترمز تلك القصة إلى الاحتلال الفاشيستي الكئيب، ولكنها ترمز أكثر من ذلك إلى ضعف وعجز ذلك العالم الصغير أمام الحروب والأوبئة والشرور، التي تجتاحه ولا يستطيع لها دفعا.

إننا نعتقد أن الكاتب قصد من هذه القصة التعبير عن فكرة أعمق من كونها مجرد ثورة على الاحتلال النازي لفرنسا، إنها تعبر عن مرحلة خاصة، يمر بها الفكر البرجوازي الرجعي، في فترة إعادة تقسيم العالم، بل أنها موجهة لإنكار كل إصلاح، وعدم جدوى أية مقاومة لخطط البرجوازية الاستعمارية، فالموت والفناء مصير كل محاولة للمقاومة، وهي في نظرنا دعوة للشعب الجزائري كذلك، أن يقبل بالأمر الواقع، فهو عاجز تماما عن مقاومة ذلك الوباء، ولا جدوى له من ثورته، إنها رفض لكل ثورة.. (٧)

وسوف يتبلور موقف الكاتب من الثورة الاجتماعية في قصته التالية "الإنسان المتمرد" في سنة ١٩٥١، وتعتبر هذه القصة وثيقة عار مشينة ضد الإنسان، وضد الإنسانية وضد كل ماهو خير في المجتمع الإنساني، وفي القصة يحاكم البطل "الإنسان المتمرد"، ذلك العصر الذي بدأ منذ خمسين سنة، والذي ذهب ضحيته سبعون مليون شخص، وربما يظن القارئ لأول وهلة أنه إنما يقص الحرب العالمية الثانية، التي اجتاحت أوروبا والتي هددت العالم بالفناء، ولكن الواقع أن البطل يدين هنا جميع الثورات الاجتماعية، ابتداء من الثورة الفرنسية ١٧٨٩، وانتهاء بثورة أكتوبر ١٩١٧، والذنب هنا كما يرى "الإنسان المتمرد" هو ذنب تلك الثورات، التي راح ضحيتها سبعون مليون نسمة، فهو لايرى في هذه الثورات سوى ضغط وإرهاب وقتل ورغبة في الظلم، وأن الحكومة التي تأتي نتيجة للثورة هي حكومة الحروب.. (٨)

تتبلور مفاهيم كامو الفلسفية ويتحدد موقفه تماماً مع قصة «السقطة» فهي قمة تطوره الايديولوجي

لقد أحدث ظهور كتاب "الإنسان المتمرد" ضجة داخل معسكر الوجوديين، وانبرى للرد على "جانسون"، ولكن سارتر نفسه أجاب عن كامو بقوله: ربما تكون مخطئا، إن الحديث لا يجري عن الدفاع عن الوضع القائم بقدر ما يدور حول كيفية تغييره.

أما كامو فعاد ورد بحدة على هذا النقد موجها حديثه على الخصوص لسارتر قائلا: لقد خلقت الرجل الحر، وتريد أن تضعه في قفص الماركسية، وأن يكون بعد ذلك ضحية لحتمية الظروف التاريخية؟

وتتبلور مفاهيم كامو الفلسفية، ويتحدد موقفه تماما مع قصة "السقطة" ١٩٥٦، إنها قمة تطور ايديولوجية كامو، والقصة لاتحوي أية علامات تدل على أي نوع من أنواع المساهمة النشيطة في تقرير مصير الناس، إنها صورة الفرد المنعزل، الذي يعيش في وحدة تامة، ولا يشعر بأي رغبة في العمل والتضحية باسم الإنسانية، والإنسانية في نظره لاتستحق الإعجاب أو حتى الأسف، بل على العكس تدفع إلى الشعور الدائم بالاحتقار.

وتدور حوادث القصة في محاورة بين شخصين في أحد بارات امستردام، والمتحدث هو المحامي القديم الناجح، ترك وظيفته وحياته وهاجر إلى امستردام، وهو شخص لايشغله شيء ولا هم له إلا أن يقص على زميله قصة حياته، وهو يعرض قصة حياته فيكشف أنه ليس بهذه الصورة الناجحة، التي تصورها عن نفسه، إنه يشعر بالنقص الكامل في أخلاقه، وبالفوضى في قراره نفسه، بل بالانهيار التام، وهو يشعر بالأنانية ويكره الناس، ولا يشاركهم في أي شيء، ومن هنا شعوره الدائم بالذنب.

وتلك الصورة التي رسمها كامو للبطل في قصة "السقطة" تكملة لمعالم صورة الإنسان في قصة "الغريب"، وتتلخص فكرة كامو في كلمتين "عبث الوجود الإنساني نفسه"، وسيظل البطل يهرب من نفسه، ومن العالم المحيط به حتى نهاية العصور.. تلك هي صورة إنسان القرن العشرين التي يقدمها لنا البير كامو. (٩)

وستختلف قليلا صور أبطال كامو في مجموعة قصصه القصيرة التالية " المنفى والملكوت "، فسيحاول أولئك الأبطال الشعور ببعض الحاجة للبحث عن الفردوس المفقود، ومنفى أبطال كامو هو الحياة، والجنة هي أعماق أنفسهم حياة أخرى خارج نطاق الحياة اليومية، فبطلة قصة المرأة الناضجة " يعيش حياة هادئة، في الظاهر زوج محب وحياة زوجة مترفة ولا تشكو من شيء، ولكنها فجأة في إحدى سفرياتها إلى الجزائر تكفيها نظرة إلى الصحراء الشاسعة، والسماء الصافية المرصعة بالنجوم، تتكشف لها عن الوجود الحر الحقيقي، تلك هي " المملكة " التي كانت دائما تنتظرها، ولم تعرفها من قبل في حياتها.

وفكرة المنفى والموت هنا، تدل على أن جميع الأبطال غير سعداء، وأنه يجب علينا أن نأسف من أجلهم، وأن نرضى آنذاك بالأمر الواقع، أي بمنطق الأشياء التي لاتتبدل، ويجب أن تبقى كما هي للأبد، لأنها برهان آخر على رفض كامو الثورة، وعودته إلى التوفيقية.

الجزائر في كتابات كامو.. صور جميلة " تيبازة " و" جميلة "

كانت الجزائر لكامو أرض " الصيف الذي لا يقهر "، ومشهده الداخلي الذي تعلق به تعلق المحب، يتألف من الشمس، والبحر، والزهور، والصحراء، مع ما يقابلها من مدن تعج بمن فيها. أما السهل المزروع الذي كان المستعمرون الفرنسيون في الجزائر يتباهون به، وسلسلة الجبال الأطلس، فلا يكاد يكون لهما في إفريقيا الداخلية هذه، التي تمثلها مدينة " تيبازة "، الرومانية الأصل، والواقعة غربي مدينة الجزائر، حيث تصل خطوط تلال شنوة النقية بين البحر والسماء، وثمة أطلال صامتة تذكر الإنسان بعدم اكتراث إفريقيا منذ القدم، بالإمبراطوريات الهشة التي أقيمت على تربتها. هناك يعبق الجو بأريج الآف النباتات المتوسطية. وفي أيام الصيف الطويلة يتوقف الزمان عن سيره. " في الربيع تنزل الآلهة في تيبازة، وتتحدث الآلهة في الشمس، يغمرها شذى نباتات الأبسنت، والبحر في درع من لجين، والماء عارية الزرقة، والخرائب تكسوها الورود، والنور يدوم بين أكوام الحجارة ".

ففي القلب من حساسية كامو وخياله وفكره وكتاباته، ليس إلا جمال الساحر الإفريقي وروعة " شمس لا تفنى ". وقد وصف ذلك كما لم يفعل أحد من قبل، كما وصف أيضا مزاج الجزائرين الأصليين، وأخلاقهم، ومواقفهم، ولغتهم. ولا عجب فقد كان يشعر أنهم أهله أكثر من أي أناس غيرهم. (١٠)

فالطبقة العاملة من كان بلكور، وهي خليط من العرب والبربر والأوروبيين ؛ من فرنسيين وأسبان وإيطاليين ويهود، ترفض الحواجز العرقية التي نجدها قائمة في أوساط الطبقة الوسطى الأكثر رفاها. والعربي أو البربري لم يعتبره كامو يوما " غريبا ". وكل ما رآه في الطبقة العاملة الجزائرية من عادات بدائية، ومن أخلاقية أولية، وحرية وحدود، وتعبير، وفكاهة وشمائل، صار له هما أساسيا الإنسانية التي لم تنل منها ملكية الطبقة الوسطى وكبتها.

لقد وهبته فرنسا لغتها، غير أن الجزائر وهبت هذه اللغة نفسا جديدا، وبريقا جديدا، وتوترا بينا، ووضوحا صارما، هي بحد ذاتها كافية لتفريق كامو عن الكتاب الفرنسيين. ولذا فإنه بفكره وتعبيره بقي مغروس الجذور كلية في التجربة الجزائرية. ولقد رد للجزائر معروفها بسخاء، ففضلا عن " الوجه والقفا "، وأعراس "، و" الغريب "، جاءت " كاليغولا "، و" أسطورة سيزيف ". وقد أهدى للجزائر الكثير من أروع صفحاته، تلك التي كتبها في بحر سنين عديدة ونشرها في مجلد واحد بعنوان " الصيف ". كما أن شمال إفريقيا لا يهيئ لخلفية فحسب لروايتي " الغريب " و" الطاعون "، بل أنه يلعب دورا في كل ما كتب كامو، ممثلا في الصور الرموز الأساسية التي تعطي الأديب فرديته وأسلوبه المتميز ؛ فالشمس، والبحر، والماء الشاسعة، والريح الجافة، والخطوط الصريحة، والأبعاد الكبيرة، التي تصف بها جميعا شمال إفريقيا، تصبح لكامو مشهدا روحيا. فإذا تحدث عن القيم " الإغريقية " أو " المتوسطية "، فهو إنما يشير إلى هذا المشهد الداخلي، إلى القيم التي يجسدها، إلى " الفرح الغريب "، الذي حباه به في صباه وأول رجولته، فأضحى له بمجموعه رمز الحياة النقية. وطفولة كامو على كل حال، فهي من أوجه كثيرة جزائرية.

وكذا بدأت في طفولة كامو المبكرة " علاقته الغرامية بإفريقيا "، وهي علاقة كتب عنها يقول إنها " لن تنتهي بلا ريب ". ولكن في أثناء ذلك، كان كامو، دون أن يعي، قد بدأ السير في طريق ستنأى به سريعا عن بلكور، وأخيرا عن شواطئ الجزائر المشرقة. وكانت السباحة أيضا، وبقيت لذاته الكبرى، ففيها معنى خاص لكامو، وكثيرا ما كانت لديه رمزا لضرب من التطهر، طقسا يتحرر به المرء من شرور حياته اليومية.

لقد كان ما يتمتع به هؤلاء الفتية الجزائريون – على مثال كامو من شهوانية نشيطة ضربا من التوازن والعقل. وعندما كتب كامو بعد ذلك بأعوام قلائل وصفا لشباب وهران، وصفهم بفكاهة سمحة، إذ كانوا ولا ريب شبيهين به وهو في سنهم: " بين السادسة عشرة والعشرين "، يتمشى فتية وهران وفتياتها في الشارع العريض كل مساء، وقد لمع الأولاد شعرهم بالزيت وجعدوه، وتبرجت الفتيات ببراعة الممثلات الأميركيات. (١١)

ولكن العاطفة التي نجدها لدى كامو في وصف الصور المستوحاة من عوالم الجزائر ليست مائعة، بل أنها حسية المنبع: فالألوان، والروائح وجه خاص، وأحاسيس اللمس والعضل، ترقمها أقوال إيجابية قوية موجزة: " تيبازة في الربيع تكنها الآلهة ". واللغة التي كتبت بها هي لغة التراتيل الغنائية. إنه يتغنى بتيبازة وجميلة، وبالجزائر، بالموت والجمال " مقابر عنابة تفتح شهية الموت "، بالتمرد، بالحب. وهذه الموضوعات المتضادة أو المتكاملة، هي التي تخلق ما في الكتاب من توتر وتوازن جمالي.

المقال الأول " أعراس في تيبازة "، وصف ليوم طويل من المتعة، يقضيه المؤلف في خضم من روعة الربيع الإفريقي وجماله: شذا النباتات العطرة، تتصاعد حرارة الشمس، البحر، نشوة الإنسان بكونه حيا، وفخره بحياته، وبإنجاز دوره في هذه الأرض. هذا الاستسلام التام لجمال

الدنيا لا يحده الزمن، يضع المؤلف إزاءه في مقاله التالي: " الريح في جميلة "، الانكماش على النفس، إن الريح على هضبة " جميلة " المقفرة لتهب من بين الأطلال.

والمقال الثالث، " الصيف في الجزائر "، عبارة عن تأملات في قبيل من الناس (مواطني كامو) ولدتهم الشمس والبحر "، كان قد ألمح إليهم في " أعراس في تيبازة "، لقد خلقوا لعنفوان شباب سريع الانقضاء، لم يقيموا قط حواجز دونهم ودون مصيرهم الإنساني. في لغة " أعراس " حيوية زاخرة، تصدر عما فيه من صور تعج بالعناصر الأولى، والشحنة الحسية المتوترة التي تنقلها إلينا هذه الصور: البحر " في درعه اللجيني "، الريف " وقد اسود نورا ".

لقد كانت حساسية كامو للعالم الذي حوله، منسحبة من بعض الوجوه مع عصره. فهو في " أعراس " يتحدث عن موقف جديد من عالم الطبيعة، الذي أصبحت عادتنا المستحدثة في قضاء الساعات الطوال أشباه عراة على رمال الشواطئ دليلا عليه. فقد تحدث منترلان من قبل عن ساحة اللعب. أما كامو فيتحدث عن تجربة أعم للراحة والحرية، تذوقها كل صيف عشرات الآلاف من الأبدان الملوحة بالشمس والبحر. وحس الفضاء والآفاق المشرعة، جزء من هذه التجربة. وقد رآى كامو صنوها الروحي والجغرافي في إفريقيا، خلت من الأبعاد الصغيرة التي تعاني منها أوروبا الخانقة. وإذ ذاك التجريد المهترئ، " الطبيعة "، يصبح أرضا حقيقية مفعمة بالإثارة والنشوة.

وهذا من شأنه أن يبيح لنا القول، بأن كامو سخر جل مؤلفاته لتمجيد جمال الجزائر فحسب، ولم يقم كبير وزن للجزائريين، وما يعانونه من إجحاف وضيم من قبل الاستعمار آنذاك، فكل ما تعلمه كامو من الجزائر، إنما هو التمتع عاجلا بالحياة، كما قادته إلى نوع من الشهوانية. (١٢)

إن الصور التي يقدمها كامو عن الجزائر ومدنها، يضعها في " ديكور " متميز خاص بها: الجزائر، وهران، تغازة على شفا الصحراء الكبرى، وهذه المدن باستثناء الجزائر في " الغريب "، تلعب كلها دور السجن، وحتى مارسو بطل الغريب، يكتشف الجزائر من وراء أسوار السجن. وكامو عن طريق عيون رواته، يحول كل ديكور ويدمجه في القصة، فيجعل منه عاملا هاما في تنمية روايته، فقيمة الجزائر ووهران الروحية، كما أوحى بها كامو في بضع مقالات ورواياته، يغدو المشهد الطبيعي فيه دراميا، ويستند الفعل والحركة.

وهران كالجزائر، مدينة لا ماضي لها، وهي لا تعرف وسيطا بينها وبين الجمال الساكن المحيط بها. في " الطاعون " تعيش وهران سنتها المأساوية مغلقة على نفسها ماديا وأدبيا. إنها مدينة عارية "..لا شيء جميل فيها، لا خضرة فيها ولا روح "، وستنزل المحن بأهليها في شوارعها الغبراء، وتحت سمائها التي لا ترحم، ضمن دائرة سحرية مغلقة.

والواقع أن عنصرا فعالا من الفانتازيا غالبا ما يدخل في تكوين حكايات كامو عن طريق المشهد أو الديكور، فيغدو قوة غامضة تتواطأ مع المكان نفسه. المكان الذي له حضور قاهر كقدر مظلم، تستمد منه كل حكاية ضرورتها وفخامتها. وهران والجزائر تلعبان الدور نفسه الذي تلعبانه في كتابي " الوجه والقفا " و" أعراس "، إذ تقيمان حول سكانهما سورا من الحاضر لا مخرج منه إلا الموت. أما سكان " تغازة " البرابرة، فإن عالمهم عالم موت مليء بالأرواح الشريرة، إنهم يعيشون في إحدى حلقات الجحيم، بل في العمق من هاوية الجحيم. (١٣)

وتطغى صفة الغيرية الحيزية على نظرة كامو إلى صورة الجزائر، هذه المدينة التي يعتبرها جزيرة أوروبية، خضراء وسط صحراء مقفرة. فقد دأب كامو على تصوير حيز أوروبي منظم، ونظيف في أحياء الوسط أو في الأحياء الخارجية، وخال من حيز الأهالي، إلا تلميحا خفيفا لوقوف القرويين في مارنغو، أو جماعة العرب على الشاطئ. وبذلك تسجل غياب الإنسان الجزائري في مدينة الجزائر في روايات كامو، لعل ذلك ينبع من الجانب الخفي والصوت اللاواعي في أعماق الكاتب وانتمائه، فاندمج الأسلوب مع هذه الجوانب الخفية، فصور أشياء وأخفى أشياء.

لا يظهر أن للجزائريين أو من يسميهم كامو العرب أثراً في كتاباته، وإذا حدث أن عربيا يمثل دورا من الأدوار في قصصه، كما هو الشأن في روايته " الغريب "، فإنه لا يتردد في إيراد وقائع غير محتملة. ولعل ذلك راجع إلى أن قصصه ليس فيها وصف للواقع، بل هي موسومة بالطابع الرمزي.

إن إدراج أدب كامو في نطاق الأدب الجزائري مغالطة لا مبرر لها، كونه ولد في الجزائر وأنه يستشعر الحنين إلى ربوعها. فهل يكفي لأحد أن يكتب عن الجزائر أن يكون جزائريا ؟ فكامو يبدو كمن يحاول أن يجرد هذه الجزائر من روحها الحقيقية، ومن رائحة الإنسان العربي البربري، الذي دأب عليها وكدح، لأن هذا الإنسان يحمل وجها غير الوجه الأوروبي، وطابعها غير الطابع الذي يريده له الاستعمار. (١٤)

أما في روايته " الطاعون "، فليس هناك أي أثر لجزائري واحد في الصورة الغريبة، التي رسمها لوهران. وعن هذه المدينة يقول في بداية الرواية: " إنها مدينة كغيرها من المدن الأخرى، وكل ما في الأمر أنها مركز ولاية فرنسية تقع في ساحل الجزائر ". ونجد في كتابه " المنفى والملكوت " قصة قصيرة عنوانها (الضيف)، ومن مشاهدها معلم فرنسي كلفه رجال الدرك، بأن يقود أحد الجزائريين إلى السجن.

إن كامو ظل مبهورا بجمال الجزائر وحدها، ولم يبال بأهلها وسكانها، الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن لا مبالاة مارسو بطل الغريب، إنما هي لا مبالاة كامو نفسه في علاقته بالسكان الأهالي، ولعل سبب هذه اللامبالاة قصور كامو في تجاوز منظار " الأقدام السوداء "، كما أن الصورة التي رسمها عن البطل، إنما هي الصورة المثلى للإنسان المستعمر (بكسر الميم). والأجدر أن يسمى كامو

روايته هذه بـ " فرنسي من الجزائر " بدلا من الغريب، وذلك كونها تعبيرا صريحا لواقع تاريخي بذاته، وأن قتل الجزائر في غضون الرواية من قبل بطل القصة، تعبير عن العدوانية الساكنة في قلب كل فرنسي من فرنسيي الجزائر.

ومهما يكن الأمر، فإنه من الممكن القول بأن الإنسان الجزائري غائب في أدب كامو، لأنه يظهر فيه بدون اسم وبدون وجه، إنه يعيش على الهامش. وهذا يدل على استفحال واقع استعماري، يتمثل في طغيان أقلية أجنبية على أغلبية السكان الأصليين.

والجزائر التي يحلو لكامو أن يقول عنها إنها علمته شقاء الإنسان وكل أضواء العالم، يبدو أنها لم تعلمه شقاء الإنسان الجزائري. اللهم إلا إذا كان كامو لا يعتبر الجزائري إنسانا على غرار كل الناس. ومعنى هذا كله أن كامو يوقف حبه على الجزائر كطبيعة خلابة وشمس ساطعة على الدوام، ثم يجرد الجزائر من محتواها الإنساني، ويضرب صفحا عن سكانها الأصليين والشرعيين.

إن غياب العنصر البشري الجزائري في مؤلفات كامو غياب مبيت في نظرنا، ذلك أن وجود العنصر البشري وجود يزعج راحة " الأقدام السوداء "، وهو أمر نشتمه من خلال مطالعتنا لإبداع كامو ؛ ففي قصة قصيرة عنوانها " المرأة الخائنة، يغتاظ بطل القصة، وهو فرنسي من الجزائر، لا لشيء إلا لأن أحد " العرب " قد مر عليه دون أن يلتفت إليه، فيقول: إنهم يعتقدون أن كل شيء مباح الآن ".

وفي مؤلفه " أعراس "، يقول كامو واصفا منظرا من مناظر البحر في الجزائر، منتقدا الجزائريين الموجودين هناك: "..هؤلاء المتوحشون المتمددون على الشاطئ ". ودائما في أعراس يرى كامو بأن الجزائريين لا يقيمون وزنا للفكر، فهم في نظره أناس يعوزهم الذكاء.

مواقف كامو من الكفاح الوطني.. والثورة الجزائرية الكبرى

عندما أصبح كامو كاتبا جزائريا مشهورا، يجدر بنا أن نلقي نظرة على علاقة هذا الكاتب، الذي عاش بيننا وأحب بلادنا، ولكنه مع ذلك كان غريبا عنا. والشيء الذي يصدم قارئ عمل

دعا كامو دعوة غامضة إلى ثقافة البحر الأبيض المتوسط التي يتعايش في ظلها الفرنسي والايطالي والاسباني والعربي والبربري والحدود الجغرافية في ذهنه هي الجزائر

كامو، الذي يستخدم " الديكور الجزائري "، بل والأشخاص من العرب أيضا، لغرض إضافي كما يستخدم المخرج المسرحي رسوما، لتساعده على تجسيم فكرته، هو أن هذا العمل خال من كل مادة تساعد على تحديد علاقة الكاتب بالشعب الجزائري، الذي عاش بين ظهرانيته.

لقد دعا كامو دعوة غامضة إلى " ثقافة البحر الأبيض المتوسط "، التي يتعايش في ظلها الفرنسي والإيطالي والإسباني والعربي والبربري. ولكن الحدود الجغرافية التي كانت في ذهنه لهذه الثقافة هي الجزائر. لماذا تتعايش هذه الفسيفساء والخليط من الأجناس في هذا " المخيم " الثقافي، على أساس من القيم لا يعترف بها الجميع ؟ لأن الجزائر فرنسية، وفرنسا في حاجة إلى صهر جميع هذه العناصر وإدماجها، بشكل أو بآخر، حتى لا يتعصب الإيطالي لإيطاليته والعربي لعروبته. ذلك هو التحليل الوحيد، الذي يبدو ممكنا لفكرة " ثقافة البحر الأبيض المتوسط ".

وللسؤال عما إذا اطلع على شيء من الثقافة العربية، أو على الحضارة العربية القديمة والحديثة، أو حتى الفلكلور الجزائري الشعبي في حي بلكور أو وهران أو تيبازة أو بونة، يكون الجواب بالنفي. هذا إذا استثنينا إشارة عابرة وغامضة، وردت في أحد كتبه إلى " " الأفكار الشرقية ". وإذا نظرنا إلى عمل كامو من هذه الزاوية، فسنضطر إلى أن نلاحظ أنه عمل أجنبي، وسائح طال به المقام في هذا البلد (الجزائر)، الذي لم يجد فيه إلا المادة الخام والجو المنشود لقصصه.

ومن الغريب أن كامو لم يحاول قط، أن يميز بين ثقافة المعمر وثقافة المستعمر. كما صنع فرانز فانون، الذي يضع حدا فاصلا بين بين ثقافة الفئة الأولى وثقافة الفئة الثانية، بل ولتصورهما أيضا لمفهوم الثقافة. فقط ظل يشير إلى أن ضمائر المستعمرين اليساريين أكثر حساسية من المستعمرين العاديين، لمناظر البؤس والشقاء والظلم والتعسف، ومن ثم فإن راحة بالهم وطمأنينتهم النفسية تتطلب منهم، أن يرفعوا عقيرتهم بالمطالبة " بإصلاح الأوضاع ".

وكانت المهمة التي عهدت إلى كامو كعضو في الحزب الشيوعي الفرنسي، هي أن يعمل في نشر الدعوة بين العرب، الذين كرس نفسه لقضيتهم. وعندما اقتضت أسباب تكتيكية، بعد ذلك بأشهر قلائل، أن يغير الحزب سياسته تجاه العرب، أصيب كامو بصدمة عميقة.

تغيرت سياسة الحزب غير أن كامو لم يتزحزح عن إخلاصه للجزائريين العرب الفقراء، الذين يعتبر نفسه واحدا منهم. وقد أرسل في جوان ١٩٣٩، كصحفي من أسرة تحرير الجريدة اليسارية " الجزائر الجمهورية "، ليكتب تحقيقا عن أحوال " القبائل " في الجبال الواقعة جنوبي الجزائر.

إن كامو كان جريئا وجسورا حقا في سرده لوقائع الفقر في منطقة القبائل الكبرى، فلقد كتب تحقيقه بأسلوب صريح لا يعرف اللين، ولقد فعل ذلك دون أن يعبأ بما يمكن أن يجلب له ذلك التحقيق من مضايقات. ولعل من نافلة القول التأكيد أن هذا التحقيق، قد جر عليه ما كان متوقعا وهو النفي، فلقد نفي إثر ذلك إلى باريس، من لدن السلطات الحاكمة تحت تأثير غلاة الاستعمار. (١٥)

كما كتب بضع مقالات حول موضوعات، كوصفه المؤثر لإحدى سفن السجناء الجزائريين الذاهبة إلى غويانا الفرنسية. كل ذلك يوحي ببعض الشيء بحساسيته المفرطة لآلام الإنسانية في شتى أشكالها، أما تحقيقه عن القبائل فقد كشف عن مدى هذه الحساسية وقوتها.

وكانت النتيجة المباشرة غير المتوقعة لفترته الشيوعية القصيرة، هي اكتشاف عشق آخر في حياته، لا يقل عن عشقه للجزائر قوة أو بقاء. ففي

تلك المرحلة كان الحزب الشيوعي يؤكد على النشاط الثقافي، ويحبذ التعاون الوثيق بين المثقفين والطبقة العاملة، وإذا عدد من المراكز الثقافية، والمسارح التجريبية، والجمعيات أو النوادي الطليعية للسينما، تنشأ في أماكن كثيرة بين عشية وضحاها، وفي عام ١٩٣٥ تم تأسيس "مسرح العمال" في الجزائر بمبادرة من كامو.

كان كامو في القلب من كل هذا: ممثلا، ومقتبسا، ومخرجا، "عاشقا للمسرح"، مستغرقا في كل نواحي المغامرة. وما اكتسبه من خبرة أفاد منه عندما، جعل لحوالي سنة واحدة، يمثل في فرقة راديو الجزائر، التي كانت تمثل في القرى والمدن الصغيرة المحيطة بالجزائر. (١٦)

كان كامو عقب تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، يتوقع قيام اضطرابات في المستعمرات الفرنسية، وبصفة خاصة في الجزائر، ويرى أن من الضروري أن تحافظ فرنسا على إمبراطوريتها. كما يجب على الحكومة أن تقنع الجزائريين أو تقضي على مقاومتهم مقدما.

وعقب حوادث خراطة وقالمة وسطيف في سنة ١٩٤٥، كتب كامو سلسلة من المقالات في صحيفة "كومبا"، أبدى فيها كثيرا من الحذر والبراعة الصحفية، حيث لم يذهب إلى أبعد من القول: "بأن العرب لم يعودوا يرغبون في أن يكونوا مواطنين فرنسيين". فبلهجة لا يعتريها الفتور ولا تخونها الصراحة، كتب كامو مقالا صحفيا يشجب فيه السياسة الاستعمارية، التي لم تعد تقيم وزنا للاعتبارات الإنسانية، وتستبيح ما يأباه نزوعه الإنساني.

هكذا كان دأب كامو في تلك الفترة من نقده للسياسة الاستعمارية في الجزائر، فعلاوة على كونه ظل ينقد مظاهر الاستعمار، فإنه لم يتردد أيضا في نقده فرنسا، التي لم تف بوعودها إزاء الجزائريين، خاصة فيما يتصل بضمان الحقوق، التي يتمتع بها الفرنسيون.

وجهة النظر هذه واضحة ومفصحة في سلسلة من المقالات، التي خصها كامو عام ١٩٤٥ للوضع في بلده (الجزائر). وهي مقالات واردة تنبئ عن اطلاع واسع، كتبها رجل عميق القلق بشأن مستقبل بلد يعده وطنا له. وهي تقترح حلولا معتدلة، عملية، مباشرة، إدارية واقتصادية وسياسية، تتصف بالليبرالية وعدم الدرامية ربما لو نفذت في وقتها لساعدت كثيرا في تحقيق حل للقضية الجزائرية.

غير أن كامو يبدو أنه أخذ ينحرف عن مواقفه السابقة الحاسمة، تلك المواقف التي اشتهر بها في ظروف غير هذه الظروف، عندما كان يكتب لجريدة (الجزائر الجمهورية). وعندما أصدرت حركة "أصحاب البيان" برنامجها السياسي، قدم كامو عرضا عن ذلك البرنامج، وعبر عن تأييده لبعض النقاط الواردة فيه. وختم عرضه مخاطبا مواطنيه الفرنسيين بهذه العبارات: "يجب أن يقر في أذهاننا جميعا بأن المصالح الفرنسية في إفريقية الشمالية، لا يمكن صيانتها إلا بتحقيق العدالة". وبذلك أدلى بشهادته كتابيا في محاكمة المتهمين المنتمين إلى "الحركة من أجل انتصار الحريات الديمقراطية.

وفي غضون الفترة ١٩٥٢ ١٩٥٤، كتب كامو عددا من القصص جمعت في سفر واحد، صدرت تحت عنوان "المنفى والملكوت"، أربع منها تجري حوادثها في الجزائر، تشير في عمومها إلى جوانب التخلف عند الجزائريين، التي لا تسمح لهم بالتطور، فالشغل عندهم حرام، مثل لحم الخنزير حسب تعبيره - (١٧)

فمنذ انطلاق الإرهاصات الأولى لثورة التحرير، والتي كانت تؤذن بأن الأزمة قد بلغت أشدها، ولم يعد ثمة مجال للحوار، ينبري كامو ليقول، بكثير من التفاؤل، إن الأمر لا يستدعي التهويل واليأس. ويحث في الآن نفسه الجانبين المتحاربين، على أن يلتزما بمبدأ عدم إيذاء المدنيين مهما كانت الظروف.

وفي منتصف عام ١٩٥٥ رجع إلى ميدان الصحافة، ورحبت جريدة "ليكسبريس" بإنتاجه، بينما كانت الثورة الجزائرية في بداية أمرها، كتب مقالا بعنوان "الإرهاب والقمع"، جاء فيه: "إن الإرهاب، سواء كان في الجزائر أو في غيرها من البلدان، يمكن أن يعلل بفقدان الأمل. وهكذا أصبحت تلك الجدران تخنق أنفاس شعب بأسره، شعب ليس له من يدافع عن حقه، ولا زعيم أو ملك يتكلم باسمه".

ومع ذلك، فإن كامو بنظره الثاقب يدرك تمام الإدراك سبب لجوء الشعب الجزائري إلى العنف الثوري، لكنه لا يعتبر ثورة الجزائر ثورة بالفعل، بل يخالها تمردا وعملا إرهابيا لا إنسانيا، يقوم به شرذمة من الناس، يعدهم كامو بمثابة قطاع الطرق، غير أن الأيام سرعان ما أكدت له عكس ذلك.

وهكذا أدرك كامو لماذا حمل الجزائريون السلاح، على أنه اعتبر حمل السلاح مجرد تمرد، في حين أنه كان ثورة. وعندما ذهب إلى الجزائر، بعد مضي بضعة أشهر، لإلقاء محاضرة في "نادي الترقي"، لم يجد من حل للمشكلة سوى المطالبة بضمان "هدنة للمدنيين". فما أبعد هذا النداء من الحقائق المريرة التي كان تعيشها البلاد. على أن الجزائريين من سكان العاصمة أكرموا وفادته وأحاطوه بمظاهر الحفاوة.

وفي ما بعد، في جانفي ١٩٥٦، اقترح كامو في مدينة الجزائر نفسها، على جماعة من العرب والفرنسين، إجراءات تستهدف تقليص الأخطار، التي يتعرض لها السكان المدنيون، وقد وقعوا بين حجري رحى قوى الثورة وقوى مناوئيها. غير أن اعتدالها لم يكن ليرضي إلا القليلة الضئيلة، ولشد ما دهش كامو وحزن حين رأى جمهورا مغضبا يصرخ في وجهه ويفحمه، جمهورا من الجزائريين الذين كان يشعر فيما مضى أنه يفهمهم غاية الفهم.

وتعرض كامو للمرة الأخيرة للقضية الجزائرية في "الوقائع رقم ٣" التي صدرت في جوان ١٩٥٨، وكان الجزائريون لم يفقدوا الأمل تماما في تأييد كامو للثورة الجزائرية، رغم أنه امتنع عن استنكار أعمال التعذيب، على غرار ما فعلته نخبة من المثقفين الفرنسيين. فإن كامو لم يجد من حل للقضية سوى، أن يقترح إقامة نظام للحكم في الجزائر "يجمع بين حسنات سياسة الإدماج، وحسنات النظام الفيدرالي". (١٨)

حقيقة أن أغلبية المثقفين اليساريين التزموا الصمت، تجاه موقف كامو من الثورة الجزائرية. بيد أن موقف كامو تجاه

نضال الشعب الجزائري كان سلبيا، حيث أنه رفض رفضا باتا الاعتراف بتاريخ وشرعية وأصالة الشعب الجزائري، إذ لا يتصور بأن جبهة التحرير الوطني ستقود الجزائر في يوم ما، ويعود المعمرون والأوروبيون من مواطني الدرجة في الجزائر، ويخضعون لأوامر قيادة جبهة التحرير الوطني، على الرغم من أن الطلبة الجزائريين في كل من فرنسا والسويد، في حفل تسليمه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧ عن عمر يناهز ٤٣ سنة، حاولوا أن يقنعوا كامو بأهداف جبهة التحرير الوطني، المتمثلة في الحرية والاستقلال للشعب الجزائري، والضمانات التي ستمنح للأوروبيين عامة، فقد رفض كامو هذا الاقتراح وقاطع المناقشة مع الطلبة. (١٩)

.. تلك هي المثل الايديولوجية والمواقف الفلسفية، التي يقفها الكتاب الفرنسيون، والذين اعتبروا أنفسهم كتابا جزائريين مثل ألبير كامو، ولكنهم بعيدون كل البعد عن التعبير عن حقيقة الأمة الجزائرية، وواقع حياة الشعب الجزائري، فنظر أغلبهم ومنهم "كامو" إلى وطنه الثاني نظرة سحرية أكثر منها واقعية، فهو الذي يصف "الجزائر" هكذا: إن الجزائر هي وطني الحقيقي، وإنه بإمكاني أن أتعرف في أي مكان من العالم على أبنائها، وعلى إخوتي بمجرد ضحكة ودية، طالما كانت تعتريني أمامهم، لم أتنكر للبلاد المحفوفة بالضياء حيث ولدت.. وعن عنابة يأتي بهذا الوصف: وقفة على البحر، وتأملات وقراءات غزيرة وحياة صعبة، وليال جميلة تحت سماء عنابة الصافية، وبجوار مقابرها التي تمنح شهية للموت.

وبعد، فإن البير كامو لم يكن غريبا عن الجزائر فقط، بل هو كذلك غريب عن منطق "الثورة"، ولا سيما عندما يطبقه على الجزائر والجزائريين. ولا سيما أن كامو ظل يعارض جهرا كل الثورات التي عرفها التاريخ، بحجة أن الثورة أيا كانت، هي عبارة عن تطبيق غير سليم لمفاهيم التمرد الحقيقي، والتي تتمثل أساسا في الإحجام عن استعمال العنف، باسم احترام الحدود.

ولهذا أيضا، نجد كامو لا يفتأ يشجب العنف الذي اتسمت به الثورة الجزائرية، وأعمال الفدائيين، غير عابئ بالظروف التي أجبرتهم على توخي سبيل العنف. إن نقد كامو لظاهرة العنف في الثورة الجزائرية نقد لا يأخذ بعين الاعتبار الإطار التاريخي لها، فالعنف ليس عملا معزولا، فهو كثيرا ما يكون رد فعل لأوضاع قاسية، تتسم هي الأخرى بسمة العنف.

وهذا يحملنا على القول بأن كامو لا يقيم للمقاومة وللثورة وزنا، إلا إذا كان أمرها حكرا على فرنسا، أما سائر الأوطان الأخرى، فلا تدخل في نطاق اهتمامه. ويبقى كامو يفكر بمنطق "الأقدام السوداء"، الذين لا يقوون على تصور الجزائر إلا فرنسية. فكامو إذن لم يدفع بجرأته التي تعهدناها فيه إلى مداها الأقصى في مواقفه السياسية، التي وقفها قبل اندلاع ثورة التحرير.

ثمة ملاحظة يجب الإشارة إليها، وهي أن الثورة الجزائرية في نظر كامو، لا تعدو أن تكون عملا إرهابيا يقدم عليه أناس ضد "المدنيين الفرنسيين الأبرياء". وعلى ضوء هذه النظرة، يمكن القول بأن هم كامو كله، إنما يقتصر على عدم إيذاء الجالية الأوروبية فحسب، وربما تفضيله لأمه على العدالة، إلا دلالة على مدى خوفه على هذه الجالية التي ينتمي إليها. وهذا السلوك إذن، إنما هو سلوك "فرنسي من الجزائر" ينصاع للغريزة أكثر من امتثاله للتفكير.

المصادر والمراجع والهوامش

١- حميد عبد القادر: البير كامو بأعين كريستان شولي عاشور، يومية الخبر، الجزائر، ٥ جوان ٢٠٠٤، ص: ١٩

٢- أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٢، ص: ٢٣٠، ٢٣١

٣- جرمين بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط٢ ١٩٨١، ص: ٢١، ٢٢

٤- ١ حفناوي بعلي: في الذكرى الثلاثين لرحيل ابن الذرعان "البير كامو"، أسبوعية العناب، تصدر من عنابة، الجزائر، أفريل ١٩٩٠، ص: ١٢، ١٣

٥- حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ٢٠٠٤، ص: ١٤٦

٦- الأخضر الزاوي: صورة مدينة الجزائر في الرواية الجزائرية وعند ألبير كامو، منشورات جامعة باتنة، الجزائر ١٩٩٨، ص: ١٣١

٧- البير كامو: الغريب، ترجمة عائدة مطرجي إدريس، دار الآداب بيروت، ط ٣ ١٩٨٣، ص: ٣٨

٨- البير كامو: الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات بيروت، ط٢ ١٩٨٠، ص: ٦٠

٩ - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة بيروت، ط٣ - ١٩٧٣، ص: ٢١٤

١٠- Lebesque(Morvan): Camus par lui même,Paris,Seuil,,coll,crivains de toujours,1967 .p 38

١١ - جرمين بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ٢٨

١٢ - جورج جوايو: كامو والثورة الجزائرية، ترجمة أبو القاسم سعد الله، مجلة الثقافة، الجزائر، عدد ٥، نوفمبر ١٩٧١، ص: ٨٧

١٣ - جرمين بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ١٢٢، ١٢٣.

١٤ - سعد علي: حول الكاموية، مجلة الآداب، بيروت، عدد ١٢، ديسمبر ١٩٦٥، ص: ٦٥.

١٥ - محمد يحياتن: مفهوم التمرد عند البير كامو، وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٤، ص: ٩٤.

١٦- جرمين بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ٤٤

١٧ - اسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، الجزء الثاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦، ص: ٤٠، ٤١.

١٨ - أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، مرجع سابق، ص: ٢٤١.

١٩ - عبد المجيد عمراني: النخبة الفرنسية والثورة الجزائرية، مطبعة دار الشهاب باتنة، الجزائر ١٩٩٥، ص: ٧٨، ٧٩.

«الدرجات» لجميلة عمايرة: جمال الرعب - جنون الشهوة

مصطفى الكيلاني - تونس

هوس الرغبة

المشهد السردي في «الدرجات» لجميلة عمايرة(١) واحد وان تعددت النصوص لأن الحال مفردة، هستيرية في كل المواقف، تلوذ بالكتابة، ولا ملاذ لها سوى الكتابة التي هي اقرب المواقف الى البوح بالمخبّأ الدفين منه بالتورية. فالأنثى مهووسة بالرغبة، والرغبة تصطدم بالاستحالة، كما تضحي الاستحالة إمكاناً للحدوث لحظة تسفر البهمة عن معنى ما بما يولده فعل الكتابة من استيهامات حافة بالآخر - الذكر.

كذا الأنثى تبدو على لسان الراوي مستنفرة تماماً رغم اعلان هدوئها بدءاً(٢)، تُغالب صِنوها الماثل فيها، ذلك «الذكر اللعين» الذي كلما همت بالانفصال الكامل عنه اخلاداً للراحة تسلك الى خلوتها ليقضّ مضجعها ويستنزف أعصابها بسادية عجيبة سرعان ما ولّدت فيها رغبة الانتقام.

واذا المروي في قصة «هدوء» فعل توالد صوب الداخل بما يشبه تناسل الدوائر عند القاء حصاة في غدير، كأن تضيق الدوائر وتعمق في حركة معاكسة، بضرب خاص من الإبطان يحول الهلوسة الى رؤية وهمية، فيلج الطيف الذكري على الظهور ليلاً في فراش الأنثى بتحد سافر كي يُضرم فيها حريق الشهوة ويريك كيانها.

القتل الاستيهامي، اقصى حالات الرغبة

إن القتل الاستيهامي هو اقصى حالات الرغبة الكاتبة والموصوفة(٣) بازدواج حال عجيبة لا تفارق بين الحب والكراهية، وبين اللذّة والقرف، وبين الحرية الجامحة والندم، إذ تستمرّ الذات الساردة ضمن «رمال متحركة»(٤) في تقليب حالتها الهستيرية الشبيهة بالجذوة الحارقة القابعة وراء وجه يتصنّع الهدوء ويُضمر الكثير من القهر والغضب والنقمة ورغبة الانتقام وتعاظم هاجس القتل. وإذا «رمال متحركة» لحظة تضيق في الخارج لتتسع كسابقتها بالانفتاح صوب الداخل نتيجة الارتباك الحاصل عن التباس الحال المسكونة بالرغبة ونقيضها، وبالحبّ والكراهية، أو حبّ الآخر حد النقيض



كإقدام الأنثى على قتل حبيبها - الرمز(٥)، أو كقتل الأم لطفلها خوفاً عليه من عذاب أشدّ.

فالقتل، بهذا المدلول البدئي التقريبي، فعل متعدد الدوافع والوظائف والأبعاد الدلالية، ذلك ما يقضي السؤال: هل هو قتل جنوني يفارق بين الفعل والقصد، لأنه يُنشئ قصديّته أثناء الفعل بالقتل ذاته وبالأثر المحايث الناتج عن ذلك في النفس، إذ هو اختراق للعادة وكسر للمعنى المتداول، وسعي الى إثبات الوجود المختلف تفرداً وتمرداً على قيم مجتمع العشيرة. غير أن تأجيله ينفي قصده الواحد فيُضحي مجمع قوى نفسية مختلفة تتغالب ضمنها إرادة الانطواء حد المازوشية وإرادة الانفتاح على الآخر بسادية غريبة يعلو أوارها حيناً لينخفض أحياناً، لذلك تسفر الكراهية عن حبّ، كما يتعاظم الحب كي ينقلب في الأثناء الى قوة تنزع الى تدمير الآخر، فتصطدم بنقيض الرغبة مراراً وتكراراً. وإذا القتل، بهذا المنظور، استيهام آخر يولده وسواس قديم متقادم، كلما قارب الفعل ارتدّ على ذاته ليتداخل بذلك الواقع والوهم، الرغبة ونقائضها. فيتشكل الآخر في عميق الذات بمتعدد الصور، فسخاً وإعادة انشاء بل يتنامى استيهام القتل ويتفاقم الشعور العدواني صوب الآخر لينقطع الفعل في الأثناء أو يحدث ليكشف عن نقيض الحال، ذلك الحبّ الأنثوي الدفين في سحيق الأعوام البعيدة الماضية.

رغبة القتل هي وليدة وضع الانحباس

إنّ رغبة القتل هي، لا شك، وليدة وضع انحباس الذات الراوية والمروية نتيجة انقطاع التواصل(٦).

ولئن تحقق فعل القتل استيهاماً في «هدوء» فقد تعذّر حدوثه واقعاً سردياً نتيجة العاصفة التي هبت داخل النفس وعتّمت المشهد ليتقوّض بذلك هدوء النفس الكاذب وخدعة تناظم العالم(٧). فلم يبق من سبيل صحراء الوجود (رمال متحركة) عدا الكتابة التي بها يمكن ممارسة القتل المجازي إفناء للحظة وتصعيداً للحال وإرجاء لإعادة القتل بعد ثبوت أن الآخر - الذكر لا يزال على قيد الحياة في صميم كينونة الأنثى الراوية.

ولأنّ الرغبة سجينة الحظر فقد استحالت ارادة القتل وجهاً آخر للرغبة، كأن تخفت حيناً ليتعالى أوارها أحياناً، وتضحي هي الأخرى رحماً منجباً لعديد الاستيهامات بوساوس ورؤى وهمية مخادعة تعيد للأنوثة مجدها الضائع وكرامتها المستباحة، فتفتخر «بقتلاها» من الرجال(٨).

خلفية رغبة قتل الآخر

إن «الاشتهاء» هو أصل المعضلة، إذ ينعكش تقريباً، دليل جرح عميق يمتدّ حضوره من اللحم (الجسد) الى اقاصي الروح كي ينزف حباً جنونياً يضطرم بنار الشهوة ويغالب بكتمان لافت للنظر سطوة «القضيب» بصلابة «القلم» ورخاوة الرغبة معاً، بوعي تراجيدي حاد يصل بين الأنوثة والذكورة، حتى لكأنه الرجوع إلى الأصل المشترك حيث الأنا - الأنثى مسكون «بالأنت» أو الهُو - الذكر بازدواج في الماهية دون نفي نواة الأنوثة الجاذبة، أساس الاختلاف ومرجع الذات.

إلا أن هذا الازدواج لا يخضع لنظام وتيرة واحدة. فكلّما تعاظم دفق الأنوثة في الذات الراوية والمروية كان الحبّ والندم وظلال الأمومة الزاخرة حياة. وكلما امتد دفق الذكورة تعالى في الذات

صوت الغضب والتمرد ليهتزّ عالمها وتريد سماؤها وتتعالى حال الجنون معلنة حق الأنوثة في الانتقام بتصفية الحساب(٩) دون الاقتصار على رجل واحد، إذ تبدو المرأة هنا سيدة الموقف والمسؤولة الأولى على مملكة الأنثى قاطبة، ومن حقها أن تنتصر لذاتها ولكلّ النساء المقموعات في العالم من غير استثناء(١٠).

وكأنّ حال الراوية شبيه بوسواس الذهان (البارانويا) في وضع بدائي، كأن تنقلب الحاجة إلى الآخر (الحبّ) الى غضب فنقمة فانتقام ليهتزّ المشهد السردي بالارتداد على الذات ونشدان الموت بدلالة قتل الذات، الانتحار تحديداً(١١).

رغبة إفناء الآخر، فرصة سانحة لكتابة «الاعترافات»

فلماذا إذن، هذا الحبّ الأنثوي الجارف الذي يشارف الجنون؟

ولماذا هذا الجنون المسكون بعديد استيهامات القتل لتصفية الآخر - الذكر أو تصفية الذات حينما يتفاقم فيها شعور الندم ويتعاظم حب «الأنت» أو الـ«هو» الذكري الماثل فيها؟

فيستدعي الخوض في هذه المساءلة قراءة الدوافع الدفينة، إذ ليس من حقّ القراءة المجازفة في الاجابة، لولا «صورة عتيقة»(١٢) تشي ببعض الأسرار الخاصة بالذات الراوية والمروية(١٣)، ليتأكد بذلك تواصل القصص وتداعي الحدود الدلالية الفاصلة بينها، كأن تبدو فصولاً لنصّ واحد مشترك، لعلّه الرواية تتبع نهج اللحظات في تعاقبها حيناً وارتدادها أحياناً في الزمن بحركة دورانية تندفع بقوة مذهلة من السطح إلى القاع المجوف، ومنه إلى أبعد القيعان.

كذا تتناءى دلالة «الجرح» عن فاجعة الفطام(١٤) ومجرى الاشتهاء «باستواء» أنوثة الذات عند النضج إلى عقدة الأب(١٥) لتتساءل عن هذا الحدث - الاعتراف عديد الأسئلة، فهل يتهاوى الحب البدائي بضربة واحدة ليتقوّض أهم ركن للأنوثة عند اختفاء المعشوق الأول كي يترك فراغاً هائلاً في الروح وينشأ في الأثناء ذلك الاستيهام الأكبر: الرجل الملازم للروح الذي لم يسكن القبر رغم موته في واقع الوجود(١٦).

ان موت الأب، هنا، أشبه ما يكون بتكرار فاجعة الفطام، بدلالة الانفصال عن المشيمة أو انقطاع الرضاع، إذ لهذا الحدث في تاريخ الذات أعمق الأثر، لأنه الاستمرار في طريق الفاجعة بوعي كارثي أشد وأنكى.

كل السبل مغلقة في عالم القاصة إلاّ الحلم الذي ينجو في خاتمة القصص من الكابوس إلى نقيضه الممكن

الوجه الآخر لخلفية رغبة الانتقام: عشق قديم وآثار دامية

فيُحدث موت الأب في النفس فراغاً هائلاً، لا يمكن للآخر - للآخرين ملؤه. ويتعاظم شعور الغربة والانعزال باتساع رقعة الفراغ كـ«صندوق البريد»(١٧) الذي جسد عذاب الذات وتفاقم فاجعة النسيان و«عالم النساء» في الأسرة بعد موت الأب وسفر الأخ والالتجاء إلى السفر نحو الداخل لمحاولة ملء بعض من الفراغ بالصورة عند الرسم(١٨)، كأن تسعى الذات الساردة إلى تجسيد صورة هذا الآخر - الذكر بالخطوط والألوان.

إلا أن هذا الرسم يظلّ منقوصاً باستحالة تجسيد الابتسامة، كنفخ الروح في طينة الجسد عند الخلق(١٩). وما لا تقدر عليه «اليد» والذاكرة والحدس، بحكم رتابة الاستعادة والتكرار، يمسي إمكاناً للحدوث «بالصدفة» خارج سجن اللحظة - الوضعية(٢٠).

إن الآخر - الذكر، بهذا المنظور، إشكال يزداد انغلاقاً في معتاد التداول وانفتاحاً صوب الداخل بعلامية الملفوظ السردي كلّما أوغلنا في استعادة ذكريات طفولة الذات الساردة، فينكشف بعض من سمات العشق القديم عوداً الى طفولة الذات في «الدرجات»(٢١) الذي هو بعض من عشق المكان(٢٢)، بل إن المكان يضحي هو الآخر عدوانياً في عالم الذات الساردة، بتقادمه بدءاً وبحياديته الباردة القاتلة و«شيخوخته» التي لا تعني شيئاً سوى إعلان موت الكائن المؤجل، برمزية الواقع المفترض أو الحدوث المتخيل(٢٣).

الانهيار، أقصى حالات التوتر

إن موت الأب في سالف الأعوام وغياب الأخ وتعاظم كارثة الانقطاع عن الآخر - الذكر نتيجة وقائع سرية غير معلنة في عالم جميلة عمايرة السردية تفضي حتماً إلى حال من الانهيار بأعراض جسدية، كتشنجات المعدة(٢٤) وارتعاشات ساخنة تبدأ من الاطراف لتنتهي عند الرأس تماماً»(٢٥) وسجن «للمؤسسة» ممثلة في مستشفى الأمراض النفسية والعقلية حيث المرض العجوز السمين»(٢٦) والباب المغلق و«النافذة المشرعة» و«خيوط الشمس» و«الطفلان الغائبان»(٢٧) و«الدب الازرق» (اللعبة) والانتحار، ذلك الحدث المتكرر: «كان قد عُثر على جثّة تعود لامرأة نحيلة داخل خزانة معدنية تحتضن دباً أزرق كبيراً»(٢٨).

فكل السبل مغلقة في عالم جميلة عمايرة القصصي إلا الحلم الذي ينجو في خاتمة القصص - الرواية من الكابوس إلى نقيضه الممكن حيث المكان يتسع خارج حدود البيت والأسرة والوضعية(٢٩) ويتحول الآخر من صفة «الجحيم»، حسب المصطلح السارتري، الى «ما قبل الخير والشر»، بالمفهوم القريب من المعنى النيتشي. وكأن فاجعة الانقطاع عن الآخر تقتضي البحث عن سبيل آخر نحو معرفة الحياة باختبار وعي الكارثة وبلوغ المأساة حدّها الأقصى الذي هو بمثابة التسوية بين الحياة والموت بالاندفاع القسري نحو الحلم الفردي والحلم الواصل بين الذات والآخر.

لا سبيل الى الخلاص، إذن، عدا الحلم والآخر والكتابة

إن «الآخر» هو بمثابة الرحم الذي أخصب الذات، شأن الفردية لا تعني شيئاً خارج الجماعة، وهو الرمز الذي به يكون الفرد فرداً مختلفاً عن الآخر - الآخرين وجزءاً من هذا الكيان الجامع(٣٠)، كذا تبحث الذات - الأنثى لها عن سبيل آخر يختلف عن وساوسها وهواجسها واستيهاماتها لينتصر الحلم - الرمز على الذاكرة ويدلل في خاتمة الكتاب على ميلاد جديد(٣١). ولئن اقترن وجود الذاكرة بالفاجعة والانحباس فإن الحلم الذي به يمكن للحرية أن تنتصر على القهر وللإمكان على الاستحالة وللحبّ على الثأر من الآخر - الذكر، ولإرادة الحياة على الموت، وللمستقبل والأمل على الماضي.

وكما تخضع الذات الراوية والمروية لعديد حالات الفصام وتشقى بوعي الكارثة والموت، كالذي يتكرر صوراً للانقطاع، تندفع من الداخل بإرادة الحياة، الوجه الآخر المبدع للرغبة، كالذي يتشكل نصاً سردياً ويتعمّق بتجربة الكتابة ذاتها.

فالحلم، بهذا الأفق المنفتح، هو مرادف الكتابة، تقريباً، لأنه يستمد لغته ومجمل علاماته من أحد امكاناتها العميقة ويكتسي أبعاده الرمزية من توهج مواقفها وحالاتها، إذ الحلم - الكتابة رغبة متجددة وامكان أخير للحياة ونشدان معرفتها وتحفيز للفردية على الاستمرار في البقاء بحادث الأمل. فإذا تعاظم اليأس بالانقطاع عن الآخر وبانهدام أي معنى للذات كان الموت الحتمي الفاقد لأي معنى لاتّصافه بالهلاك.

أما الكتابة فهي الارادة التي بها توصف فاجعة الانقطاع وتنشأ علاقة مفتوحة متجددة مع الذات ومع الآخر والعالم في الآن ذاته.

خاتمة القول: هل «الدرجات» مجموعة قصصية أم رواية أم مشروع رواية أم نص مختلف يبحث له عن هوية؟

كذا «الدرجات» مجموعة قصصية في ظاهر التسمية الاجناسية. إلا ان القارئ المتأني سرعان ما يكتشف تواصل المروي بين مختلف العناوين، كالفصول تتناظم في ما يشبه البنية الروائية المشتركة بمنظور ذات واحدة ايضاً، تصف لتوصف بكتابة الابطان بغية التعرّي، بفعل السرد والاعتراف الذي هو القصد بدءاً ومرجعاً.

فيمكننا، بقراءة جامعة واصلة بين مختلف القصص - الفصول، تمثّل مسار المروي العام بدءاً برغبة الانتقام وتعاظم الشهوة في ذات اللحظة ومروراً «بالهيجان» الناتج عن تصادم الحالات وتفاقم الشهوة، وبالإبطان يبلغ اقصى حالات التوتّر حد الانكسار، وبالاسترجاع تستعيد به الذات الساردة بعضاً من تاريخ طفولتها حفراً في بدايات الشهوة ومنابعها الأولى عند تمثل الوجوه الذكرية البدائية التي بها تشكلت النواة البدئية لصورة الذكر - الآخر، عوداً الى الأب والأخ، وبالسعي الى تنسيب المطلق وتحسيس المجرد من غير الاقتدار على ترسيخه في واقع الرؤية لتتأكد في الأثناء الحاجة الى الحلم دون الانقطاع عن الذاكرة.

لقد حرصت جميلة عمايرة في «الدرجات» على كتابة الرعب بدلالة الذاكرة استرجاعاً، وبمنظور الموت القادم استباقاً. الا أن هذا الرعب انشأ جماليته الخاصة بالكتابة التي هي محصّل عشق البدايات والآخر والمجال أو الإمكان المنفتح على أقاصي الرغبة حدّ الجنون بالتذكر والاعتراف والرفض والتمرد والانتقام، وايغالاً في الحلم الذي يقطع في الأثناء وأخيراً مع انحباس الوضعية، ويبشر بمعرفة حادثة للعالم ومشروع جديد للهوية يقتضي الاستمرار في الكتابة بدوافع ورؤى وأساليب مختلفة.

١- جميلة عمايرة، «الدرجات»، الأردن: دار ازمنة، ط١، ٢٠٠٤.

٢- «هدوء»، عنوان القصة الأولى.

٣- «هكذا قلت وأنا أقتله فوق جبينه فيما كانت مديتي تنغرس في خاصرته اليمنى العارية أمامي.

دخلت سريري، أدرت وجهي للجهة المعاكسة، تاركة للفجر الدامي أن يبزغ بهدوء»، السابق، ص١٥.

٤- القصة الثانية من المجموعة.

٥- وَرد هذا المدلول في عديد النصوص السردية والسير القديمة والحادثة، كأن نشير على سبيل المثال إلى مآل الحبيب في «الأحمر والأسود» للروائي الفرنسي ستاندال.

٦- «فوجئت بانغلاق منافذ التواصل، ودهشت لتصاعد الموقف أمامي وتحوّله ليأخذ لنفسه أشكالاً متنوعة: رأيته رجلاً لم يسبق لي أن عرفته من قبل! يهذر بكلمات ليست هي الكلمات التي أدرك معانيها..»، السابق، ص٢٠.

٧- «لم أعد واثقة بأيما أمر. لقد انهار كل شيء أمامي..»، السابق، ص٢٣.

٨- «كاتب بائس يخلع صاحبه دائماً! رجل عجوز يستمني كثيراً بلا جدوى! آخر يريد مضاجعتي مرة واحدة كل نصف ساعة. توسّلت إليه أن لا يتركني، إذ ما الذي سأفعله بالنصف الآخر من الساعة سوى مضاعفة شهوتي...» السابق، ص٢٧.

٩- القصة الثالثة في المجموعة.

١٠- «لقد نجحت في قتلهم للأبد. الأوغاد. هذا ما اعتقدته، لكنني لم أتخلص من عيونهم، فهي تأتيني في أحلامي، وتغزوني في يقظتي. لم أستطع احتمالها، رغم ثقتي بنفسي»، السابق، ص٣١.

١١- انظر خاتمة «تصفية حساب» التي حوّلت مجرى القصة من معاداة الآخر الى استيهام نفي الوجود الذاتي بالانتحار.

١٢- القصة الرابعة من المجموعة.

١٣- الرؤية الغالبة على «القصص» هي «الرؤية المصاحبة»، هذا المصطلح الدقيق في علم السرد، ومفاده اندماج السارد في الموصوف السردي، ذلك ما يقضي اقتراب النصوص السردية من كتابة الاعترافات.

١٤- الطفولة البدائية.

١٥- «هل مات حقاً؟ أعني هل مات أبي حقاً؟» السابق، ص٣٥.

١٦- «كان وجه أبي يطفح بالبشر. عانقني طويلاً. أذكر أن آخر ما قاله لي سنفترق هنا. لا أعرف حتى اليوم إن كان قد رجع الى حفرته، أم لا يزال سائراً في دربه. لكنني أعرف أنني، ومنذ ذلك الحين، لم أعد لمنزلي قط»، السابق، ص٣٨.

١٧- «صندوق بريد»، القصة الخامسة من المجموعة.

١٨- انظر «تشكيل» القصة السادسة من المجموعة.

١٩- «ابتسامة أحاول ان ارسمها كل مرة، وافشل دائماً، ابتسامة لن أراها ثانية. لأنها، كما ادرك الآن، لن تتكرر ابداً»، السابق، ص٥١.

٢٠- «وأذكر انني حينما سقطت في يوم جاء اخيراً، عند الفجر تقريباً، كنت قد بدأت أنسى احداث الليلة، ليست كلها، سوى أني أضمّ وسادتي فوق جدار المعدة الذي تداخلت ليونته بخطوط ألواني المتلاشية فوق الملاءة والسجادة وإطار النافذة المغلقة التي تحفظ في الداخل هذه الأوراق، فلا تتطاير»، السابق، ص٥٢.

انظر الاشارة الى حدث افتضاض البكارة: «تذكرت وقت أن فقدت بكارتي، وكنت حينها قد بكيت (...) كانت ابتسامة زهو ترتسم فوق وجهه»، ص٥١.

٢١- القصة السابعة من المجموعة.

٢٢- انظر ذكريات السلم، «لا صوت الآن إلا صوت ذاكرتي» ص٥٦.

٢٣- انظر «نباح الكلب»، ص٥٩.

٢٤- انظر «النافذة»، القصة الثامنة من المجموعة.

٢٥- السابق، ص٦٣-٦٤.

٢٦- السابق، ص٦٦.

٢٧- السابق، ص٦٧.

٢٨- السابق، ص٧٠.

٢٩- انظر «نعناع بري»، القصة التاسعة والأخيرة من المجموعة.

٣٠- «رأيتهم جميعاً، رأيتهم وعرفتهم واحداً واحداً. ورأيت كذلك وجهي على صفحة ماء النهر المترقرق يلتمع بعينين ملونتين بفضاء سماء سابعة، ومشعتين بشمس لا تعرف المغيب» السابق، ص٧٣.

٣١- «انني الآن امرأة أخرى، تحمل اسماً آخر، مع عائلة جديدة. أما ما أذكره وتبقى لي: تلك الرائحة العتيقة التي تشبه رائحة النعناع البري، إذ تجعل ذاكرتي تتقد» السابق، ص٧٧.

من سيرة العاشق

محمد الخالدي - تونس

❖ التباس

قلت آوي إلى حانة فأنا متعبٌ

ومضيت أفتش - متئدا - في زوايا المدينةِ

حتى تلقفني باب خمارةٍ

خلته موصدًا أو قديما،

فلما دلفت وجدت شبيهي

ومائدةً من شراب ونُقل أعِدت لنا

- أوَ أنتَ،

- بلى! إنني في انتظارك. اجلس

وناولني. وظللنا نعبُّ ولا نرتوي

ونعب... نعب فلما أفقتُ

وقد أدرك الليل أخرَهُ

لم يكن فوق مائدتي غيرُ كأسي

ولم يَكُ حولي سوايَ.



❖ في انتظار التي لا تأتي

كيف اهتديت أنا الغريبُ .

إلى حماها ذات ليل حالكٍ

لم أدر أن الحانة البرصاءَ

كانت ملتقى عشاقها

يهذون إمَّا أوغلوا في الشُّربِ

باسم حبيبة لم يعرفوها...

غير أن النادلَ المخمورَ فاجأني:

- تفضلْ سيِّدي... أتريد مجلسك القديمَ

أها هنا في الركنِ ؟؟...

....

كان الشُّربُ يجترحونَ كل المعجزاتِ:

لسوف تعبر بعد حين من أمام الحانه... انتظروا

وظل الشُّربُ ينتظرون عاما بعد عام... بعد عامْ

هرموا جميعا... شاب شعرُهُمُ وشبتُ

ولم تمرَّ لتُبلغ الشُّرب السلامْ

❖ مسارة

أوَ كُنَّا على موعدٍ ؟

لست أذكر لكنني صدفة شِمتُهُ

في الطريق إليَّ فبادرني بالتحيةِ

مبتسمًا ثم عانقني...

قال لي: ....

....

ثم أودعني سره ومضى

خلت لمَّا اختفى

وسْط فيض من النور أني أنا البدءُ والمنتهى.

❖ مملكة أخرى للألوان

دهمتني الألوان مساءً

وأنا أتأمل منجذبا

ما يتراءى لي من صور بكرٍ لم يطمثْها أحد قبلي..

غامت أزمنة... وتشظَّت أزمنةٌ

وإذا بي أتسلق سُلَّمها الواحدَ بعد الآخرِ

حتى اجتزت الألوان جميعا فاختلطَت

ثم تلاشت.

وإذا بي في وهم الألوان

فقلت: لأنشئ ألوانا لا لَون لها ولْتَكُ مُعجزتي؟

فتداعتْ كلُّ الألوان تقولُ:

- ألا حرِّرنا من وهم الألوان! !...

❖ "أخبار المجنون"

- "في صحتكم" قال، وعبَّ الكأسَ

وظل يعب ويَهذي:

"كنت المجنون وكانت ليلى"

كنت المفتون وكانت ولهى..

حتى صرنا في أفواه الناس جميعا،

صرنا موضوع حديثهمو في المقهى

والحانة والشارع والدكان

وفي الأسواق اكتظت بالغُرباء وبالمعتوهينْ

وفدوا لا ندري كيف ولا من أينْ ؟

نقلوا أخبار المجنون وليلاه إلى أن صار الكل مجانينْ

- قال النادل وهو ينوس من السكرِ،

ويكنس أرضية الحانة:

حين انبلج الصبح توارى،

خلَّف بعض قصاصات من ورقٍ

مكتوب فيها لا أدري ماذا

فرميتُ بها في تلك السلَّةِ

أو هذي لا أدري...

ومضى يكنس أرضية الحانةِ

لا يدري من هو المفتون بليلى.

❖ دعوة

أنا في انتظارك فاقبلي

ولْتَعجلي

هيأت - لو تدرين - مائدتي:

نبيذ فاخر ممَّا تَودُّ الروحُ،

نُقلٌ باذخ من كل ما تَشْهينَ:

فاكهةٌ وزيتونٌ ولوزٌ مالحٌ،

خَسٌّ وقثَّاءٌ وجُبنٌ لَذَّةٌ...

هيأتُ أشرطة من الطرب المعتَّقِ

تدمنين سماعَها،

هيأت آنية الزهور لتسرحي فيها

هيأت - لو تدرين - بعض قصائدي كي تسمعيها...

مدونات الأبكم

أديب حسن محمد- سوريا



حوار

قالَ الموكَّلُ بالخواءِ:
مُنذُ الأزلْ
أنهيْتُ
حرْقَ مواجعي،
وسبَحْتُ في هَزَجِ الهواءْ
ردَّ الأَجَلْ:
إنّي أخافُ على الهواءِ
من الصَّدَأْ
وأخافُ أنْ
تُمْحى السَّماءْ !!

سادِن الألم

هذا الحُطامُ قَنيصتي
قال المسافرُ في الألمْ
رأسي الدَّليلُ،
وقبْضتي:
ريحٌ
تُجاهِرُ بالندمْ !

عراء

مدَّ اللحافَ من الدموعْ
حتى تنامَ المقْلتانْ
كان المساءُ بلا شموعْ
جُرحاً يُضيِء الشَّمْعدانْ
ما عادَ يحلُمُ بالرجوعْ :
طفلٌ
جَفَتْهُ الحلمتانْ !!

العاشق

صباحاً يفيقُ،
يُسَرِّحُ جرحَهُ
ويفتحُ بابَ الشرودِ الجَميلْ
مساءً يعودُ
ليُغْلِقَ طيفَ الحبيبةِ خلْفَهُ
ويُطْفِئَ
ضَوْءَ
اشْتياقٍ طويلْ !!

فَلَكٌ

كوكبٌ منْ قلَقْ
شاردٌ كالغَزالْ
دمْعُهُ قدْ نفَقْ
فدْيةٌ للمُحالْ
لهفتي من ورقْ
والمدى لا يزالْ
غَصَّةٌ في الغسَقْ
جملةٌ لا تُقالْ !

عَيْن

ما زالَ يُصَدِّقُ
أنَّ "العَيْنَ" أصابتْ
قبْضتَهُ
ما زال على بعض الأشْلاءْ
....
....
يَطْرُقُ بابَ البَحْرِ
فيفتحُ....
....
رَمْلُ الصَّحْراءْ !!

موَّال

في اليوم السابق للزَّفَّةِ
كان يُحَبِّرُ
كلَّ مراثي الرُّوح
وعنْدَ مرورِ الطعَنةِ
قالَ:
الدمعةُ غابتْ يا سيدتي.
ضحكَتْ
راحتْ تَبْني مخدَعَها
دونَ سؤالْ
في اليومِ التالي
مَرَّ جنازٌ،
مالَ إليه،
نامَ عميقاً،
ثُمَّ اسْتيقظَ
لَحْناً
كُفِّنَ
في مَوَّالْ

كافور يتعلم قراءة المتنبي

د. المولدي فرّوج . تونس

١) قالها الشاعر..و مضى
تشبّـ...ـث....
كأنك إن قمْتَ سَوف تموتُ
و حكّمْ أظافرَ رجليك في النّعْـل
في خشب النّعْـش
في المَـاءَ، في النّـار
في العنكبـوت
تسمـّـرْ
فـذي الأرضُ قد تخْدع السّائرين على عجل
و تمهّـلْ ...
كما شجرٌ يابسٌ
أو كما جبلُ الصّخرِ عارٍ
تشبـّـث .....
بأسنانك العشرِ في الريـحِ
في ريـشَة
في هلال المآذن
في صليب المسيح
و كن هادئًا كرضيعٍ
يهاب التمشّيَ ثانية
فوق كفٍّ جريح
تستّـرْ
كأسئلةِ اللاّجواب
كَ....
منْ أيّ نسل تجيء؟
أنجبتك الفواجعُ
أو أسقطتك الإشاعةُ في العرشِ
و الدهر يمشي...
...و يسخر ممّن تجبرَ
و الريح قد تنتشي
بمن كان صلبا...تكسّرَ
حتى الفصول التي عادة ترتشي
قد تحرك أقدامَها
أو تقلّب أيامَها
ثم تسقط من غصنها ورق التوت
... قد تتعرى
وقد ...(بين قوسين، معذرة)..
قد تمـ...ـ...ـوت

٢) الناقد يرفع الأمر إلى من يهمه الأمر
كفَراش....
يرميه النّورُ على النّارِ
ينقُرُ خدَّ الورقات
الشاعر يهرب من مَعْنى الرُّوحِ
... إلى
...روح المعنَى .....محفوفاً بالكلمات
تترنح بَوْصلَة الزائرِ
إذ ينفتحُ القوسُ
و ينغلق النّصُّ
تسري كرةُ الثلج
و ينقادُ النّاقد للفوْضَى
ما أعذبَ هذَا المنفَى !
و بلا مأوًى...
يتلجلج قلبُ الناقِد بين الألفاظِ
تضيعُ رؤاه
مخمورًا ينبُش في الأنقاضِ
ما أصعب أن يتحكّم نصٌّ
في أحْجية القاضي
كان يَعي ذاك
ذَوَبان الرُّوح
على وهْج اللغَة الأولَى
كم كان سعيدا !
....أولادُ الحجلة
يمْشون إلى التيه
كم كان يحبُّ الشّاعرَ
حين يعرّيه

٣ ـ كافور يستفيق منسجما
أيَموتُ الحرّاسُ و جنّانُ القصر ؟
يموتُ الأمراء؟
و لا يبقى في هذا العصْرِ
سوى الشّعراء؟
ما أكثرهم ...حمقى
قعقعة الكلمات
تقضّ الروح
و الشعر الصّادي
يصطنع المعنى
من قدمي المجروح
يُخفي كافورٌ ضحْكته الصفْراءَ
و يرمي ذاكرة الناس/ الأدباء
.......الريحُ ستمسَحها
و يقيم مشانق ألسنة
...............الأرضُ ستنْسخُها
يرسل بين الأوراقِ
كلابًا تترصّد خطو الشعراءِ
ينامُ...
و يلقي رأسَه فوق وسادته الحمْراء
(السودُ يحبّون الألْوان القَزَحية)
كافورٌ يمعن في كفّيه
ماذا لو سمع القرّاءُ
ما قيل عن القدم المشقوق
أم سئل النخاس
ماذا لو ضحك الناس ؟
الشاعرُ كان يجيد الإنشادَ
و يمضغ سوء الكلمات
لكن ـ لعن الله النقاد ـ
يتسلّون بتعْرية المعْنَى
ويزرّع الأحقاد

قصة قصيرة

القارب

علي القاسمي*

قارب صغير توقفت عليه حياتي وتعلق به وجودي.

لم يكن يختلف عن بقية القوارب في شيء مميز. مجرد قارب صغير في حجمه، أزرق في لونه. قارب تجديف، بلا مجدافين، يرسو في خليج الشاطئ الرملي، ويحميه سيفٌ صخري من أمواج البحر الهائجة حيناً، الهادئة حيناً آخر. ومع ذلك، فهو يتمايل تمايلاً متواصلاً بفعل الأمواج التي تنساب تحته وحوله، ولكنه لا يغادر مكانه بفضل المرساة الثقيلة التي تشدّه إلى تلك البقعة. وقد يصغر ويكبر في النظر بفعل المدّ والجزر. ففي المدّ تغمر معظمَه المياه حتى لا يبدو منه إلا حافته، وفي الجزر تنحسر عنه المياه حتى يظهر هيكله كاملاً تقريباً.

لا اذكر متى رأيت ذلك القارب أول مرة هناك. فمنذ أن سكنتُ في هذه الدارة المطلّة على هذا الشاطئ المنعزل، وهو في تلك البقعة من الخليج وحيداً. لفت نظري أوّل مرّة عندما كنت أشاهد غروب الشمس في لحظاته الأخيرة وقرصها يغرق رويداً رويداً في أعماق البحر عند خط الأفق البعيد ثم يتلاشى تماماً ما عدا بعض البقع الحمراء المتناثرة التي تلطّخ صفحة السماء الصافية الزرقة. وكان ذلك القارب يقع بيني وبين الشمس المودّعة، وتنعكس عليه تحولات الضوء فيبدو جانبه المواجه لي أكثر قتامة ويبرز شيء من اللون الأبيض الذي طُلي به باطنه، فيتناغم مع بياض الأمواج عند اصطدامها بالسيف الصخري أو عند معانقتها الشاطئ لترتمي في أحضانه.

ظننته أول الأمر قارب صيد، بيد أن ذلك الشاطئ يخلو من الصيادين، ولم أرَ إنساناً يقترب منه، كما أنه لم يبرح مكانه، على ما أذكر. وقلت في نفسي لعله قارب للنزهة أرساه أحدهم هناك ليتنزه به في أيام العطل. غير أنني، على كثرة جلوسي في شرفة الدارة المطلّة على البحر، لم أشاهد شخصاً ركب ذلك القارب أو اقترب منه.

وبمرور الوقت، اعتدت على رؤية القارب كما اعتدت على رؤية صخور الشاطئ ورماله فلم تعد تشكّل عائقاً لامتداد بصري، أو كما اعتدت على سماع هدير الأمواج فلم تعُد تأسر سمعي. وراحت زرقة القارب تتماهى في زرقة البحر وتتبدّل معها انغلاقاً وانفتاحاً حتى أمسى مثل موجة من موجات البحر وصارت خطوطه مجرد قطرات متناهية في الصغر شديدة الالتصاق ببعضها مثل قطرات ماء البحر.

وشيئا فشيئا لم أعُد ألحظ وجود القارب ولم أعُد أعيره اهتماماً، كأن لم يكن موجوداً بالمرّة. ولكن حدث أمر ذات يوم أعاد اهتمامي بالقارب، واكتسب وجوده معنى خاصاً بالنسبة إليّ، بحيث إنني كنتُ أسرع حال استيقاظي في الصباح إلى شرفة الدارة لأتأكد من وجوده في مكانه. وقبل آن آوي إلى فراشي في منتصف الليل كنتُ أعود إلى الشرفة لألقي نظرة أخيرة عليه. وفي أثناء النهار، كنتُ أطيل النظر إليه وأتوهم أحياناً أنه يتجاوب مع أفكاري أو يستجيب لنظراتي، وكأن حركاته الأفقية طوراً العمودية طوراً آخر إشارات رمزية ذات دلالات مفهومة.

وألقي في روعي أن ثمة صلات روحية بيني وبين القارب، على الرغم من أن عقلي كان لا يجد منطقاً مقبولاً في تلك الأوهام. فكيف يمكن أن تنشأ علاقة روحية بين إنسان وجماد؟ إنه مجرد مجموعة من الألواح الخشبية الجامدة التي انقطعت صلتها بالأشجار منذ أمد بعيد، والتي تشدّها ببعضها مسامير فولاذية صلبة. وما تمايلُ القارب إلا حركة عارضة بفعل الأمواج وليست حركة ذاتية بفعل إرادة عاقلة. وبالرغم من تفكيري المنطقي ذاك، فإن إحساساً غريباً سيطر على نفسي مفاده أن وجودي متوقف على وجود ذلك القارب في تلك البقعة.

لا أعرف كيف تنشأ الأحاسيس، ولا أعرف مدى صدقها أو كذبها، ولكن ذلك الإحساس الذي أصابني كائن فعلا، تترجمه كلماتي التي أنطقها بصوت مسموع في وحدتي، فكثيراً ما كنتُ أقول: إن وجودي متوقف على ذلك القارب. ثم فكّرت: ولكن وجوده، هو الآخر، يتوقف عليّ، فلو لم أشاهده أنا في هذا الشاطئ المنعزل الخالي من البشر لما كان موجوداً، وكأني بذلك أردد تلك القضية المنطقية السخيفة التي يدرسها طلاب الفلسفة عن تلك الشجرة التي سقطت في الغابة دون أن يوجد أحد بالقرب منها، فهل أحدثت دوياً أم لا.

لقد لفت انتباهي للقارب أول مرة صديقي الرسام خالد أو بالأحرى سلوكه الغريب. لقد اقترح خالد قبل سنتين أن يشاركني السكن في هذه الدارة نزولاً عند نصيحة طبيبه الذي نصحه بأن هواء البحر النقي سيقلّل من أزمات الربو الذي كان يعانيه، وبأن الفضاء الواسع سيتيح له التمشي واستنشاق الهواء ما يخفف من مرض انسداد الشرايين في قلبه. وتلقيت اقتراحه بالقبول، إذ فكّرت أن سكنه معي في الدارة سيخفف من حدّة وحدتي، إضافة إلى ما يربط بيننا من أواصر المودة منذ سنوات طويلة.

كان خالد قليل الكلام، ، يمضي معظم وقته في شرفة الدارة وهو يطيل التأمل أو النظر إلى البحر أو يطالع في كتاب أو يحرك فرشاته بضربات متأنية صغيرة على قطعة قماش مثبتة على حامل الرسم. وكانت تغلب على رسومه مناظر البحر والشاطئ والأمواج والغيوم وكانت معظم ألوانها داكنة وتخلو مناظره من الشمس. قال لي ذات يوم:

- سأرسم ذلك القارب قبل أن يرحل.

قلتُ له:

- إنه دائما هناك، وأنا أتطلع لرؤية رسمك له.

وراحت الأيام والأسابيع والشهور تنفلت دون أن يرسم خالد ذلك القارب.

كان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة ويطيل التأمل أكثر مما يرسم أو يقرأ. ظننته أول الأمر يتأمل البحر أو يسرح نظره في أمواجه أو يتطلع إلى غروب الشمس أو يتابع حركة الغيوم في السماء، ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحدّق في القارب كأن عينيه شدتا إليه بأسلاك غير مرئية، أو كما لو كان يفكّر في أمر يقلقه ويملأ نفسه بالخوف. وقلتُ في نفسي لعلّه يتوجس الموت بسبب عمره المتقدّم وحالته الصحية الصعبة. وسخرت من تخوفاته في نفسي، لأنني أعتقد تماماً بالقضاء والقدر وأن الموت لا يرتبط بحالة الإنسان الصحية، فكم من شاب وافته المنية وهو في كامل قواه الجسدية!

لم يحدّثني خالد عن القارب كثيراً، ما عدا إشارته إلى نيته في رسمه، لذا لم أسأله عن سبب تحديقه فيه، فقد أكون واهماً. إضافة إلى أنه كان قليل الكلام كثير التفكير، وكنتُ أخشى أن أقطع عليه سلسلة أفكاره.

وذات يوم انتهى خالد من رسم منظر تبدو فيه صخور الخليج الذي يرسو فيه القارب ساعة اصطدام الأمواج بها، فتتطاير قطراتها وتتحول إلى ستارة هرمية من حبيبات بيضاء، ولكن القارب لم يظهر في تلك اللوحة. وعندما فرغ من وضع اللمسات الأخيرة على تلك اللوحة، علقها على الجدار وجرني برفق إلى الخلف قليلا، وهو يتأمل اللوحة ويقول لي:

- ما رأيك فيها؟

قلتُ بنبرة حاولت أن تبدو مخلصة وطبيعية:

- رائعة حقاً، ولكن يعوزها القارب.

فصمت ولم يعلق بشيء فلم أتابع الحديث في الموضوع.

وذات يوم أتمّ خالد لوحة تبدو فيها غيوم سوداء كثيفة متتابعة تتحرك بسرعة نحو الخليج كما لو كانت طائرات حربية مخيفة تنقضّ واحدة تلو الأخرى على السيف الصخري القريب من الشاطئ، تماما على البقعة التي يرسو فيها ذلك القارب. وصُمم المنظور بحيث يبدو وكأن الناظر إلى اللوحة يقبع تحت ذلك الهجوم القادم من السماء. ولكن القارب نفسه لم يظهر في تلك اللوحة. وضع خالد اللوحة على الطاولة متكئة على الجدار، وقال:

- هل تبدو حركة المنظور واضحة؟

- حركة الغيوم والأمواج واضحة تماما كما لو كان الناظر في عين العاصفة. ولكنك نسيت القارب.

تردد قليلا قبل أن يقول:

- سأرسمه ذات يوم.

كان خالد يشعر، بين آونة وأخرى، ببوادر أزمة قلبية: ألم في الصدر سرعان ما ينتشر إلى الفك والكتف اليسرى، ارتفاع في خفقان القلب، صعوبة في التنفس، فيسرع إلى تناول قرص من دوائه، والاستلقاء على ظهره في الأريكة الموجودة في الشرفة، وأُسرعُ أنا إلى الاتصال هاتفياً بطبيبه ليوافينا، ثم آخذ بتدليك صدره بلطف.

مررتُ ذات يوم بالقرب منه، وهو مستلق على الأريكة في الشرفة، وكان يحدّق في البحر ولم يحس بوجودي بالقرب منه، فسمعته يقول كمن يخاطب أحداً أو يناجي نفسه: "سأرحل يوم ترحل، أو ترحل يوم أرحل!". ظننتُ، بادئ الأمر، أنه يخاطبني، ولكنه حينما أردف قائلاً: "ولا فائدة من رسمك. سيرحل الأصل وتبقى الصورة"، تبين لي أنه كان يخاطب القارب.

انسحبت بهدوء دون أن يشعر، وقلت في نفسي لا بدّ أنه يحسّ باقتراب الموت، ما يجعله فريسة سهلة للوساوس، فيعلّق حياته على وجود القارب في الخليج. وذكرني هذا الأمر بقصة الكاتب الأمريكي أو هنري عن تلك الفتاة الفقيرة التي غدر بها حبيبها فمرضت حتى كادت تشرف على الموت. ولم تكن تملك حتى ثمن الدواء فتبرع جارها الرسام العجوز بشراء الدواء لها. وكانت وهي في سريرها تراقب رياح الخريف تعبث بوريقات غصن شجرة في الشارع يستند إلى شباك غرفتها، فتسقطها وريقة وريقة، حتى لم تبقَ في الغصن سوى وريقة واحدة ترتاح على زجاج شباكها، فكانت الفتاة تردد وهي في هلوسة الحمى أن أيام حياتها تتساقط كما تتساقط تلك الوريقات من الغصن، وأنها ستفارق الحياة عندما تسقط الوريقة الأخيرة. ولكنها في الصباح فتحت عينيها فرأت الشمس مشرقة تتسرب إليها دافئة من الشباك، والوريقة باقية في موضعها وقد ازدادت اخضراراً ورونقاً، وتفتّحت إلى جانبها براعم صغيرة، فعاودها الأمل في الحياة. ولم تعلم أن جارها الرسام العجوز قد أمضى شطراً من الليل تحت المطر وهو يرسم الوريقة والبراعم على زجاج شباكها، وأنه سقط في الفجر ميتاً متأثراً بالبرد.

وفكرتُ أنا الآخر في وسيلة تضمن بقاء القارب في الخليج ليتبرعم الأمل في نفس صديقي خالد، فدوام النبض في القلب رهين بنبض الأمل في النفس. لم أعرف ما أفعل لأضمن بقاء القارب راسياً في الخليج. فالقارب هناك ولا أعرف له صاحباً، كما أنني لا أجيد الرقم على الماء.

مرّت شهور على هذا الوضع. وذات صباح تأخّر خالد في النهوض من فراشه. فقد أكملتُ إعداد الفطور ولم يلتحق بي كعادته. فوضعت الصينية على الطاولة في الشرفة وذهبت إلى غرفته. كان في فراشه ساكناً. لم أسمع تنفسه. اقتربت منه، ووضعت يدي على معصمه. كان بارداً بصورة مريعة. لا بد أنه فارق الحياة إثر أزمة قلبية داهمته في الليل، دون أن أتمكن من نجدته أو حتى مساندته في اللحظات الأخيرة. كان يتحاشى مضايقة الآخرين وقد غادر هذه الدنيا دون أن يزعج أحداً.

ووجدتني انتزع نفسي من براثن الحزن والدهشة لأسرع بصورة تلقائية إلى الشرفة وألقي نظرة على الخليج، فلم أرَ القارب هناك. لقد رحل القارب. أذهلني اختفاء القارب، وأدخل شيئا من التوجس في قلبي.

وفي المساء عندما عدت من مراسيم الدفن في المقبرة، كان قارب هناك في مكانه المعتاد.

* كاتب عراقي مقيم في المغرب

قصة قصيرة

حفار القبور

مصطفى نصر - مصر



" ليتني ما ذهبت اليه ". هكذا ردد بيومي وهو سائر بين المصرف وشريط السكة الحديد، الطريق ضيق والسيارات الذاهبة والآيبة الى رشد ليس لها طريق سواه. أطلقت السيارة المسرعة نفيرها عاليا، فتفاداها بيومي في آخر لحظة. أشاح بذراعه عندما بصق السائق عليه من بعيد.

يعمل بيومي " تربيا" في منطقة الطابية. قطعة أرض قريبة من مصنع الورق يدفنون فيها موتاهم، حولها أراض واسعة تتخذها الشركة مخازن للدشت الكثير الذي يأتيها من كل مكان طوال اليوم.

لوح أحد رجال البلدة اليه من بعيد، فلوح له بيومي بذراعه في ضيق. صاح الرجل:

- زرت محمود ؟

تمتم بيومي في أسى: " ليتني ما زرته "

والد بيومي كان تربيا مثله. اختاره الباشا - صاحب مصنع الورق. معظم أراضي المنطقة- اختاره من دون باقي العاملين في مصنعه وأمره بأن يكون " تربيا " يدفن الموتى. قال أبو بيومي معترضا:

- لكنني لا أعرف هذه المهنة.

سار الباشا منهيا اللقاء، وأعطاه ظهره وهو يقول:

- أجرتك في المصنع كما هي، وستكسب كثيرا من هذه المهنة.

وصدق قول الباشا. اغتنى والد بيومي. الموتى كثيرون، أكثر مما كان يتوقع. كانوا يدفنونهم في مقابر بعيدة تطل على خليج أبو قير، ينقلون الموتى بسيارات مصنع الورق. الكل يدفع لوالد بيومي. في أول عهده بالعمل كان يخاف ويرتعش؛ وتطارده جثث الموتى طوال الليل، لكنه اعتادها بعد ذلك، واشترى المواشي والدواجن لتربيها زوجته في بيته القديم، هذا غير بيت اقتطعه من أرض المقابر وعاش فيه، وعندما علم الباشا قال: " حقه ".

ورث بيومي عن والده هذه المهنة، وورث البيتين والمواشي والدواجن.

كل شيء كان يسير كما يهوي لولا محمود الذي جاء الى الطابية ليكدر حياته.

كان محمود يعيش مع زوجته الصعيدية مثله في منطقة غربال البعيدة عن الطابية، هي قريبته وقريبة الشبه به: سوداء ويابسة ودميمة، وفمها يابس مثل فمه، كأنهما أخ وأخت؛ لا زوج وزوجة. لكن الرجل عاف زوجته وتزوج عليها امرأة بيضاء مربربة من حي بحري حيث كان يعمل فثارت زوجته وباقي الأسرة، وعندما أرادوا أن يجبروه على طلاقها؛ حملها وجاء بها الى منطقة الطابية وعمل خفيرا في مصنع الورق، وترك الإسكندرية كلها. كان سعيدا بزوجته البيضاء المربربة، وفي ليالي البرد، يلتفون حول " راكية النار" فيحكي لهم عن زوجته التي تشبهه. يقول للحاضرين:

- تعرفون السيخ الرفيع الأسود الذي يخرجون به الخبز من الفرن؟

يضحكون قبل أن يكمل، فهم يعرفون إنه يقصد زوجته، فهي رفيعة وسوداء مثل " السيخ" الذي يحكي عنه، لكن المرأة البيضاء أتت بإبراهيم، ولد متخلف، عقله عقل طفل صغير. الذي يحكي عنه بيومي الآن حدث منذ عهد بعيد، فالولد كبر الآن، وشعيرات متناثرة ظهرت حول ذقنه.

ومرض محمود. والرجل ودود، يزوره - مع زوجته وابنه- في بيته، وزوجته تصادق زوجته، وأولاد بيومي يمازحون إبراهيم ابنه ويحبهم ويرتاح معهم.

ألحت الزوجة سامحها الله -: اذهب لزيارة محمود، فالمرض اشتد عليه.

ألحت في ذلك كثيرا حتى ذهب. ما ان فتحت زوجة محمود الباب، ودعته للدخول حتى صاح إبراهيم:

- أخرج يا " تربي "، أخرج يا " تربي ".

ابتسم بيومي، فليس من العقل أن تعمل عقلك بعقل ولد متخلف كهذا، وسار ناحية محمود الذي ينام في مواجهة الباب. صاح الرجل في ضعف شديد:

- تفضل يا بيومي.

وصاحت المرأة في ابنها في صوت خافت وفي عتاب رقيق:

- عيب يا إبراهيم. الرجل ضيفنا.

صاح الولد:

- لا، إنه جاء ليأخذ أبي ويدفنه في مقابره التي يسكنها.

اقترب بيومي من الولد، ربت على خده قائلا:

- لا يا حبيبي، جئت لزيارة أبيك لأنه مريض.

أشاح بيد بيومي:

- أبعد يدك التي تلامس الموتى.

ضحك بيومي بصوت مرتفع لكي يخفي غيظه منه، لم يضحك محمود ولا زوجته. أراد بيومي أن ينهي هذا اللقاء السخيف ويعود الى بيته، ويادار ما دخلك شر. جلس على الكنبة في مواجهة محمود، أخرج علبة سجائره وقال:

- ألف لك سيجارة؟

سعل محمود وقال:

- حذرني الأطباء من التدخين.

- يا رجل، لا تسمع لكلام الأطباء، فهم يهولون كل شيء.

- لا. أنا هذه المرة تعبان جدا.

سمع إبراهيم من زوار والده ومن والدته، إن أباه يقترب من الموت، حينذاك رأى بيومي أمامه بسرواله القصير والصديرية التي تكشف عن ذراعيه وطاقيته البنية وهو ينحني بفأسه ليحفر المدفن للميت. طوال الوقت وإبراهيم يدعو الله الا يضطر والده لمقابلة بيومي هذا، وها هو الرجل يجيء دون أن يستدعيه أحد.

سارت الزوجة لتعد الشاي للضيف، وأحس محمود بفتور في جسده كله، فتأوه واغمض عينيه. وإذ بإبراهيم يصيح في بيومي:

- أبي يموت. أنت جئت لتقتله.

هب بيومي فزعا، واستيقظ محمود، وعادت المرأة من المطبخ وفي يدها علبة الثقاب، وإبراهيم يبكي:

- أنت الذي جعلته يموت.

قال بيومي مبتسما:

- أبوك عال العال. ها هو أمامك يتحرك، لم يمت.

وقال محمود بصوت خافت:

- عمك بيومي صديقنا ويحبنا.

صاح الولد متحديا:

- لابد أن يخرج " التربي " من بيتنا.

سار بيومي خطوات، لكن الأم دفعت ابنها بعيدا، وشدت بيومي اليها:

- لا تعمل عقلك بعقل ولد مثل هذا.

سار بيومي متجها الى الباب وصاح:

- يا بخت من زار وخف.

لم يسمع بيومي ما قاله محمود. والمرأة لم تجد ما تقوله. لكنه سمع صوت إبراهيم واضحا:

- أخرج. من أجل أجرتك تقتل الموتى.

أراد أن يرد عليه. لكنه لم يجد المقدرة. فهو فكر حقا في أجرة دفن محمود منذ أن بلغه خبر اشتداد المرض عليه. وكثيرا ما فكر في هذا كلما سمع عن " فلان " الذي ينام في بيته مريضا، بل ويعد له مكانا لدفنه.

سار بيومي الى الطريق حزينا مهموما. لم يذهب الى البيت حيث زوجته وأولاده. سيذهب الى بيته الملاصق للمقابر، يجلس وحده مع " الجوزة " يدخن كعادته كلما غضب من زوجته، أو أحس بالحزن.

لو ذهب الى زوجته الآن وحكى لها عما حدث؛ ستضحك وتقول: " حد ياخد على إبراهيم" توقف عن المسير. سارت السيارات حوله وقوادها يسبونه ويثورون عليه.

يقضي معظم أوقاته في البيت المجاور للمدافن وتأتيه زوجته كل يوم محملة بالخبز اليابس وعلف الماشية، تطعم المواشي وتنظف حظيرتهم، وتجمع البيض في صفيحة معدة لذلك، ثم تضع الطعام لهم.

تجري الدواجن بين القبور، تمرح وتحفر بجوارها وتبيض أحيانا، لكن المواشي غير مسموح لها بالاقتراب من المقابر؛ خشية أن تهدمها بحوافرها القوية، وكثيرا ما نام بيومي وحده في ذلك البيت الذي تصر زوجته على تركه قبل المغرب بقليل، ويبقي فيه وحده، يشعل النار، ويضع قوالح الذرة الملتهبة فوق الجوزة. و" يكركر" وحده.

قبل أن يصل الى المقابر بخطوات قليلة، دهمته سيارة مسرعة، ألقت به أرضا وسارت فوقه كأنها تقصد قتله، لم ينطق بكلمة واحدة. قبل أن تخرج روحه من جسده؛ رأى الولد إبراهيم يضحك منه ساخرا.

من الأدب النسوي

البحث عن الحرية والعدالة في شعر فاطمة ناعوت

عبداللطيف الأرناؤوط - سوريا

في المجموعة الشعرية (فوق كفّ امرأة) للشاعرة المصرية فاطمة ناعوت اشعر انني امام شاعرة بعيدة الغور واسعة الثقافة، لا تدفن رأسها في بيداء الغموض وانما تنبع أحجياتها الزرقاء من وعي عمق لعبثية العالم الذي تعيش فيه، ويدفعها الى ان تعبر عنه بأدب المنطق والمعقول.. فالاندفاع الشعري لديها يخضع الى مخيلة عميقة وحرية تتجاور قيود الوعي في شعرها.

تريد الشاعرة فاطمة ناعوت ان تحرر الشعر من كل تقيّد بالبلاغة الموروثة واللغة والبيان.. فهي تكتب جازمة أن التعبير الحر والشامل هو الذي لا تقيده حدود الفكر.

مع الشاعرة نقف على اعتاب رومانسية هادئة غير مندفعة، أمست رؤيتها للعالم وللذات ضمن اطار الادانة والرفض والحزن الخفي لعبثية العالم الذي يؤول الى فرح لديها حين تنتصر عليه.. تقول في الشعراء المتعبين الذين يحملون أعباء العالم ولا ييأسون:

نحن فرحون
لأننا نمتلك عيوناً
تجعلنا لا نعجب
«من راغب في ازدياد»
ذلك أن لنا لزوميات أخرى
ورهانات
لا تقل: والله العظيم.. تعبت

❖❖❖

وترى في الشعر عملية تحليق وطيران وتحرراً من الارض، ورسالة الإلهام:

يلزمنا أن نتتبع سير النورس
حين يختفي من الأفق
نراقب ظله السابح على وجه الزرقة
حيث الزجاجة
التي ورقة في جوفها
تنتظر قدومنا
مثلما ننتظر القادمين

❖❖❖

مع الشاعرة «فاطمة» ومع شعراء الحداثة وما بعدها، أصبح الشعر رؤية وموقف حياة، اذ تحتفظ الشاعرة بموقعها تجاه العالم والوجود لتحررهما وتحرر ذاتها من الموروث القديم، ومن الاستسلام لعالم مفروض عليها، فتثور عليه وتدينه لكن بلغة جديدة، وقراءة بعين امرأة ذكية.

في مجموعتها الشعرية، تشير بوضوح الى موقفها من العالم وهي تواجهه بعدما انفصلت «الأنا» عنه، فتسمي الأشياء بأسماء جديدة:

لأن معجمها
الذي جاءت به من «التبت»
لا يناسب سكان المدينة

❖❖❖

هي طاقة حماسية تضطرم فيها ما دامت الحرية الشيء الوحيد الذي بقي لها، وهو ما تملكه ويفرض عليها الثورة، والشاعرة تقدم لمجموعتها قول الكاتب «البير كامو»: من العدل أن يأتي الفرح بين وقت وآخر على الأقل، وتضيف ساخرة: بانتظار العدل اذاً.. لكن أين هذا العدل في عالمنا، ودروس التاريخ تملي علينا غيابه، وتؤكد لنا ان الاستشهاد والصلب لا يزحزحان الظلم قيد شعرة:

أنا ذكية لا شك
اتعلم من التاريخ
فالحلاّج
يظهر حتى الآن في بغداد
أعطاهم الصليب
وضرب عصفورين بحجر
لذلك ترفض «كاتي» فكرة شبه لهم
لئلا يبدو الأمر كذبة

❖❖❖

وتتخذ الشاعرة من شخصية الخليفة عمر بن الخطاب رمزاً للعدل، فقد جهد أن يقيم مجتمعه على أسس راسخة من تعاليم الاسلام، ولكن.. ماذا نرى اليوم؟

ماذا بقي من المثل العايا التي رسخها بعد ألف عام؟

لقد ابتلعت الحضارة كل ما خلفه الأجداد من غذاء للروح. وتحوّل الناس الى مستهلكين لا همّ لهم الا متع الحياة، وتحول السلطان من بعد الى قيصر.

عمر خليفة عادل
يثيب الطيبين وينفي الأشرار
المدينة سورها يتحدد
والبشر يتناسلون

❖❖❖

ما لعُمر لعُمر وما لله لله
قشور البرتقال الجافة
الزواحف وقصاصات الجوارب
اغطية الزجاجات
وقناني الخمر المنسكب
الجسور
وهدايا «ماكدونالد» وشرانق القز
وفي الأخير
قلب أم
دعسته ثماني سنوات من التوحد
والصمت

❖❖❖

عمر.. لا يكلم أحداً
مخلوقاته الطيبون
حفروا الأرض
فلم يجدوا ذهباً أو نفطاً
وجدوا خبزاً ونبيذاً وتمراً
فأمعنوا في الحياة

❖❖❖

لست من أزال المدينة يا عمر
المكنسة فعلتها

❖❖❖

في قصائد فاطمة ناعوت قلق وجودي يعكس غثيانها من العالم وارتيابية تدين الفكر والثقافة أمام حريتها وحرية الانسان.. فالانسان عندها كما هو عند «جان بول سارتر» هو أساس ذاته، وهو قيمة ذاته لأنه حر، لكن دروب الحرية عندها تقف عند حدود النقد والإدانة والسخرية الناعمة المبطنة، انه ارتياب من كل نظام عقلاني أو ميتافيزيقي يكبل حريتنا:

الشيخ الذي تعلّم على «ديكارت»
أوقفنا في الليل وقال:
الذي دمج الهندسة بالجبر كان مغفلاً
لأن الأتربة التي تتكون. في الفراغ
بين الفستان والجلد
تقدم برهاناً مقبولاً
على جواز الإدانة بأثر رجعي
وتضع الفلاسفة في حرج بالغ
لأنهم عجزوا عن تفسير دموع البنت
في يوم عرسها

❖❖❖

ثم يؤكد ان اصطدام عالمين متناقضين
ينطوي على فلسفة لا تخلو من متعة
وأن لحظة الكشف
يهون أمامها
اندثار البشرية

❖❖❖

وعن وضع المرأة.. تحفل قصائدها بتحليل ونقد حاد للعلاقة غير العادلة بين الرجل والمرأة في عصرنا:

الرجل الذي أحببت
يجيء من اقصى المدينة يسعى
كل يوم ساعتين
من أجل نزهتي اليومية
ثم يحملني معصوبة العينين
ليودعني غرفتي الرحبة
مبطنة الحوائط بالحرير والذهب والسكون

❖❖❖

وفي قصيدة «فصل ألوان» تسخر من منطق الرجل قائلة:

لا فضل لعربي على عربية
إلا بمقدار تكاثف خيوط الشرانق
حول جيدها
وحبكة السرد التي تخلع على عتبتها أجسادنا
ليس بوسعك الفرح
بسقوط الملكة في النقلة الأخيرة
فتقاطع لحظات الوصول
عند انعطافات الحلم
وتعطل الكوابح وقت الفجر
يجعل الفوز زائفاً

❖❖❖

كل خدعة تكسر أنثى
«لا يعوّل عليها»
ما دام للرجل مثل بطش المرأتين
وما دام اليوم يتكئ على عصا مشطورة
بين الأسود والأبيض

❖❖❖

وعن الظلم العنصري الذي تمليه القوة، تصور الطفل الفلسطيني خلال محنة وطنه المعذب وأمته المستباحة:

«طوبى للمشجوجين»
الذين يركض واحدهم إلى أمه
حاملاً حفنة دم وبعض سؤال
سيلملم أشياءه
في منتصف المسافة بين النكستين
وينزوي خلف مقلاة الراهب برهة
قبل أن يطوف بين الحوانيت والأزقة
حاملاً في سلته
فدان برتقال
واثنين وخمسين عاماً من المشاغبة

❖❖❖

هذا الواقع يدفع بالإنسان الى الانتحار أو الموت البطيء المجاني والتعسفي، هذا ما تقوله على لسان بطل قصيدة (للمرة العشرين) الذي قرر الانتحار بلا ندم، إذ لا شيء في عالمه جدير بالندم:

قبل شهر كامل
زملاؤك في العمل
لن يلحظوا غيابك، لأنك بلا عمل،
أطفالك أيضاً
استبدلوا بك آخرين
البواب، وبائع الصحف، وراكبو عقارب الساعة
محصّل النور والقمر

❖❖❖

الأهل: لن ينتقدوك
لأنهم أراحوا واستراحوا
ولا الجيران
فالجدران كثيفة الصمت

❖❖❖

الخادمة: ستجد من يدفع لها أكثر
الهاتف: صامت منذ «مارس»
الإيميل: أغلقته «مايكروسوفت»
والنهار: في إجازته السنوية
منذ بدء التوقيت الشتوي
لكن بعد شهر منذ الآن
من سيقلقه غيابك

❖❖❖

إنها مواجهة عالم عبثي وكريه، عالم يشرب فيه الإنسان نفسه بلا عطش، عالم صابغ الأحذية الصامت والمستسلم والمقهور الذي تصفه قائلة:

زبائنه الأقدام
الأدق أحذيتهم
لا يفكر في النظر إلى الوجه الذي فوق
مترفعاً عن الكلام
يخبط حافة الصندوق بقطعة معدن
فتنزل قدم
وتصعد أخرى
اللون عدته ليصنع خبز أولاده

❖❖❖

في لحظة كهذه
تمنيت أن أكون رجلاً يا عم
أعطيك حياتي
وتهبني فسحة من وقتك
لا أجد مبرراً للحوار
ربما كتبت فيك شيئاً أفضل

❖❖❖

وتقسو الشاعرة على كل أدب واقعي يخدّر الإنسان، ويعلقه في منتصف المسافة بين الواقع والمثل، ويخدم تحولاً مادياً زائفاً للبشرية قادته البورجوازية الصغيرة، وكتّابها الذين ألهتهم صورة الإنسان الواقعي عن غناه الروحي ومثله الأعلى. فتعاتب الكاتب نجيب محفوظ الذي نذر قلمه لدراسة التحول الذي طرأ على الإنسان المصري في ظل التغيير الاجتماعي بعد غزو الحضارة الغربية.. فتقول:

أفلت التاج من الوجوديين
ليستقر في يد صبيتين
تحملان لقب العائلة
تعلمت أن أكرهك
حسنتك الوحيدة
التي زملتني بدثار
الولد الباحث عن هوية
الكلاب كثيرون
لكنك لا تراهم
لأنك ابتلعت نصف التاريخ
فكوّرت «أمينة»(١)
على سلم البناية الخشبي
وأعضاؤها
على أهل الهوى والشطار

❖❖❖

لا شيء ينجيك من غضبتي
سوى تحريرهن
من ثنائية الويل
أو أكمن في عزلتي
حتى أصادف قيثارتها
جدتي الجميلة
التي وأدتها بين سطورك

❖❖❖

وتقف الشاعرة موزعة منقسمة بين عالم الحضارة التي ترمز إليه بالقمر الصناعي والعالم القديم الذي يتمثل بالقمر الطبيعي، وتؤثر الحياد بين القمرين، كلاهما يغريها لكنها تريد أن تكون لها حريتها في اختيار ذاتها واستقلاليتها من كل تبعية جمالية وفنية:

طبق فوق البناية
يعرف كل شيء
على نافذتي
ستائر ثقيلة سأسدلها

❖❖❖

قمر فوق البناية
استهلكه الرومانتيكيون
والرعويون، والبدو
ورغم هذا، ظل صحراوياً جامداً
سأقعد صامتة شاخصة
في غرفة مفرغة الحوائط خافتة
وذات ستائر ثقيلة

❖❖❖

لقد حاولتُ أن أختزل الشواهد والومضات من النصوص، ولو أن طبيعة الشعر الحداثي ووحدة النص لا تسمح بالاجتزاء، لكني اجتهدت في فهم النصوص واستخراج مغزاها من مقاطع بعيدة عن الغموض تعدّ مفاتيح ومدخلاً للقصائد، وربما يكون ثمة اجتهادات أخرى في قراءتها، ففي تشكيل النص عند الشاعرة نزعة سيريالية بعيدة الفور، وروابط خفية بين الجمل والمقاطع، وإحالات إلى مراجع ثقافية عربية وغربية، قد تحتاج إلى ثقافة فلسفية عميقة، ونلاحظ أن الشاعرة استفادت من فلسفة الغياب والحضور التي تناولها «جاك دريدا» في اللغة.. وهي تلمح إليها في قولها:

القلم الذي ضاع منذ يومين
غدا من الأحرار
سيكتب كل ما لم أستطع
أيها الخارج من زرقة المحبرة
لا تغلق الكتاب الآن
ثمة أحرف تنتظر
ثمة مداد.. يتمدد على الورق
لا تغلق الكتاب
اشتعل أرقاً عند ناصية الصفح
وانتظر من يحمل الكلمة الناقصة

❖❖❖

وبعد ذلك، ليس لنا أن نندد بالحداثة والشعر الحديث إذا كنا عاجزين عن الارتقاء إلى آفاقهما الجديدة، فالقصور لدينا عن مجاراة الفكر الذي لا يمكن أن يتجمد بقوالب وأطر تكبله، ولا يجوز أن ينعكس على الحداثة ذاتها وذمّها، ففي هذا الشعر من الجمال والعمق ما يؤهله أن يحتل مكانه في مسيرة الأدب، وأعترف بمواهب مبدعيه لا مزوريه، أما محاولة الشاعرة «فاطمة ناعوت» فأقول لها: «من أين تعلمت كل هذه الفنون يا امرأة؟»

إن جمال النص لدى الشاعرة لا يكمن بفخامة العبارة بل ببساطة الرد، وعمق الفكرة التي تبحث عن أفق فسيح يستوعبها.. والشعر عندها لون من البشرى.. انه تكملة لما بدأت به بانتظار مَن يحمل الكلمة الناقصة.

١- أمينة: من شخصيات نجيب محفوظ الروائية.

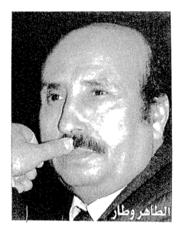
رواية سينما.. تصاديات واستلهامات متبادلة

د. جهاد عطا نعيسة - سورية

يقودنا تأمل العلاقة بين الفن الروائي والفن السينمائي، ونحن نلاحظ القيمَ الإبداعيةَ الرفيعة التي حققها ويحققها هذان الفنّان إلى ملاحقة أهم التصاديات والتأثيرات المتبادلة بينهما عبر العقود المشتركة لرحلة كل منهما، وذلك منذ استطاع الفن السينمائي أن يتجاوز مرحلة تصوير الحركة الخالصة والافتتان بها، نحو بناء سردي محكم شكلاً ومضموناً ذي خصائص اصطلاحية تجعل منه موضوعاً فنياً جديراً بالدراسات الجمالية بأنواعها، شأنه شأن سواه من الفنون.

ليس من جنس فني بعيد عن التطور والحراك، وإذا ما كانت الرواية الجنسَ الأدبي الأكثر قابلية لذلك، بوصفها شكلاً فنياً جديداً نسبياً، مرناً ومفتوحاً وغير مستنفد، في اتساعه لقضايا الحياة كلها وخبراتها وتجاربها، فقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دورٌ شديد الأهمية في حراك البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات وأدوات التعبير الجديدة التي اعتمدتها السينما. لكن البنية الاصطلاحية للفيلم كانت خاضعة هي الأخرى لحراك وتحولات مستمرة أيضاً ذات تأثيرات روائية لا يمكن إغفالها؛ فلم يكن لواحد من هذين الفنّين المذكورين أن يخوض حراكه بمنأى عن الآخر، منذ بدأت خطوط سيرهما تتقارب وتتوازى.

في سياق مثل هذه التحولات والتفاعلات الجدلية بين الرواية والسينما، لم يعد من المتيسر، أو المهم معرفة أي الطرفين يسبق الآخر في تحولاته؛ أي الفنّين يتحول، وأيهما يتأثر بهذا التحول. ثمة حالة تفاعل وتأثير متبادل، جدلية خصيبةٌ ومستمرة تجعل كلاً منهما في موقع المؤثر والمتأثر في آن معاً. ما يهم أولاً في هذه العملية، وعلى الرغم من إمكانية رصد بعض - بعض وليس كل - الترابطات الزمنية الهامة فيها، هو أن نلاحظ خطوطَ التحول والتأثير الرئيسية وملامحها، وهو مايمكن إيجازه في النقاط التالية:



١- التزامن ومرونة الزمن السينمائي:

التزامن هو المعطى السينمائي الأهم الذي ترك تأثيره على الفن الروائي، وإذا ما كان هذا المعطى يشكّل خاصية محورية في العرض السينمائي، إذ يتيح عرض حدثين وقعا في زمن واحد، وذلك باعتماد "المونتاج المتوازي"، أو تقاسم صورتين "كادراً" واحداً "سينما اللقطة"، وهو مايمنح السرد السينمائي فرصاً وإمكانيات تعبيرية أكثر غنىً وتأثيراً، فإن الرواية بإفادتها من هذا المعطى السينمائي قد دفعت هي الأخرى بفرصها التعبيرية خطوات متقدمة إلى الأمام. هذا ما يمكن أن نلاحظه بوضوح مثلاً في تزامن أحداث التجربة الشخصية وجزئياتها في وعي بطل "بحثاً عن الزمن المفقود" لـ مارسيل بروست؛ حيث تتوازى وتستعاد تجارب معيشة منذ ثلاثين عاماً، أو أكثر أو أقل، مع تجارب معيشة في زمن السرد؛ إنّ تذوّق قطعة من حلوى المادلين مغمّسة في كأس من الزيزفون المغلي لـ"مارسيل" الكهل المستسلم لا وجاع الجسد والنفس، تستحضر من رماد ذاكرة اليفاع كلَّ تلك النشوة واللذة البعيدة التي مضت عقود من الزمن على انصرامها لتذوق الطعم نفسه. ليس ذلك فحسب، بل هي تشكل مفتاحاً لتوازي الأزمنة والمشاعر والأحاسيس والتجارب وتداخلها وتبادلها بين مارسيل الحاضر ومارسيل الماضي. إنه التزامن المتحقق في الوعي، الذي يشير ببساطة إلى تأثيرات الفن السينمائي وسحر التزامن الخاص فيه. وقل الأمر نفسه عن تأثيرات التزامن السينمائي على بناء "عوليس" جيمس جويس؛ حيث يمتد قطاع أفقي لـ"دبلن" العاصمة الأيرلندية بشكلٍ موسوعة تفصيلية عن شوارعها وحوانيتها ومتاجرها وشركاتها ومدارسها وعلاقاتها وحياتها الخاصة والعامة، بعدد صفحات يتجاوز سبع مئة صفحة في ما لا يتجاوز زمناً قصصياً هو ثماني عشرة ساعة. إن اختزال زمن القصة هنا إلى مثل هذا العدد من الساعات، يكاد يلغي حركة الزمن الحقيقي ويستعيض بها الحركة في المكان؛ المكان الفسيح الذي هو مدينة دبلن كلها.

ولعله مما يمتلك دلالته على هذا الصعيد، مايشير إليه أرنولد هاوزر بقوله: "في وسع المرء أن يقرأها بأي تعاقب يختار" فليس مهماً أن يكون لقارئ "عوليس" معرفة بالسياق السردي"١"، وهو ما يذكّرنا بملاحظة الروائي الجزائري الطاهر وطّار في صدد شكل القراءة الذي تمليه روايته "تجربة في العشق" "١٩٨٩"م، إذ يقول:

"الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل "٢".

يشير هاوزر أيضاً فيما يتصل بـ"عوليس"، إلى أن جويس لم يكتب روايته وفقاً لتسلسل الفصول، بل كان يعمل في فصول متعددة في وقت واحد. إن شكل اشتغال جويس على روايته يستعيد بوضوح شكل اشتغال مخرجي الأفلام على أفلامهم. وها نحن مرة أخرى أمام معطى التزامن ذي الجذر السينمائي في السرد الروائي الذي ميَّز النقلة الهامة في البناء الروائي لرواية القرن العشرين منذ عقودها الأولى؛ ففي كل النماذج المذكورة نلاحظ تقطّع المتصل الخطي للسرد، جنباً إلى جنب مع التدفق المفاجئ للأفكار والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان وافتقارها إلى الاتساق التجريبي؛ أي: مرونة الزمن بعامة وحركته بين الحاضر السردي و"الاسترجاع" و"الاستشراف"، اللذين يخترقان اطّرادَ سياقاته الصاعدة. وذلك كله يحيلنا على تأثيرات التزامن ومرونة الزمن السينمائي

وجملة الحلول السينمائية لتحقيقهما.

٢ تجربة الحضور

ونعني بها توكيد اللحظة المعيشة في السرد، وتوظيف الماضي لبلورتها ومنحها مزيداً من العمق. إن قوة الحاضر السينمائي من جهة كونه حاضراً معيشاً أو مجرّياً زمن العرض، وتأثير الصورة التي لا تُمَثِّل الأشياء، أو تروي عنها، بل تُحضِرها إلى ساحة إبصارنا؛ حيث أن الكائنات والأشياء نفسها هي التي تظهر وتتكلم في السينما، وليس ثمة ما هو وسيط بينها وبيننا؛ فالمجابهة تتم بشكل مباشر، والدال والمدلول هما شيء واحد"٣"، إن قوة الحاضر هذه قد تركت آثارها على المادة الروائية السردية التي كانت حتى ذلك الحين، تجد مرجعيتها في قصة ماضية محددة تصوّراً أو واقعاً، تَقْتصر مهمتها على استعادتها على النحو الأكثر ملاءمة. لقد أخذ الحاضر يتسلط على السرد ويهيمن عليه. وهذا مايوجزه ألبيريس ويوجز تجلياته بدقة إذ يقول:

" لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية .... مطلباً جديداً: الحضور. فقد صار على الشخصية أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة في الحاضر لا في ماض قصصي. أو عن طريق الصوت والخطاب، والمونولوج وامتحان الضمير، لا على أنها إنسان تُروى حكايته، بل على أنها فرد حاضر أثناء قراءتنا"" ٤".

تُمَثِّلُ "سينما اللقطة" التطورَ القياسي لقضية الحضور، تطوراً افتتحه المخرج السويدي أنغمار برغمان بما يشبه الثورة في مسار الصورة السينمائية في فلمه " الفراولة البرية " "١٩٥٧" م؛ إذ يجتمع في كادر واحد مثلاً دون قطع، الماضي والحاضر مكونين وحدة زمانية مكانية ماثلة في الحاضر: الشيخ الذي يستعيد ماضيه يمين الكادر، والماضي المستعاد في ذاكرة الشيخ يسار الكادر.

وفي فيلم " هيروشيما حبيبي " "١٩٥٩" لـ ألان رينيه الذي كتبته مارغريت دورا وهي واحدة من أقطاب الرواية الفرنسية الجديدة يجتمع أيضاً في كادر واحد مدينة نيفير في شماله ومدينة هيروشيما المنكوبة في يمينه، بما يتيح تزامناً وحضوراً لمأساة كل من الشخصيتين المحوريتين في الفيلم في آن معاً: المرأة الفرنسية المنكوبة في حبها جندياً ألمانياً قضى بين يديها وعوقبت بسببه، والرجل الياباني المنكوب بدمار مدينته الذرّي الذي لا تزال تأثيراته ماثلة ومعيشة مادياً ومعنوياً.

لقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دور شديد الأهمية في حراك البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات

مأساة مزدوجة يستعيدها كلٌّ من المرأة الفرنسية، والرجل الياباني اللذان التقيا مصادفةً ليلة واحدة في هيروشيما بعد قرابة عقد من الزمن على المأساة الخاصة بكل منهما. وفي بعض مشاهد "الصحراء الحمراء" "١٩٦٤" م لـ مايكل أنجلو أنطونيوني ينقسم الكادر السينمائي إلى مقدمة وخلفية؛ تعرض المقدمة جوليانا بطلة الفيلم، وتعرض الخلفية حاضر مشاعر جوليانا وإحساساتها الغائمة التي تكشف قلقها وارتباكها وتشتتها، وهي مجموعة تداخلات لونية مضببة ومتداخلة ومتماهية بعضها في بعضها الآخر ...إلخ.

إذا ما كانت سينما اللقطة تمثل التطور القياسي لقضية الحضور كما في الأمثلة الماضية، فإن اعمالاً سينمائية أخرى كثيرة قد اعتمدت في مادتها السردية نفسها على توكيد مثل هذا الحضور عبر أحداث ليلة واحدة، أو يوم واحد يستعيد أحداثاً وتفاصيلَ ماضية تكشف وتضيء وتعمِّق دلالات كثيرةً للحاضر الذي هو هدف السرد وزمنه المحوري؛ من طراز فيلم " العشاق " للمخرج الفرنسي لوي مال، أو فيلم " بزوغ الفجر " للمخرج الفرنسي أيضاً مارسيل كارنيه، أو " الليالي البيضاء " للمخرج الإيطالي: لوشينو فيسكونتي، أو " الليل " للمخرج الإيطالي أيضاً مايكل أنجلو أنطونيوني... إلخ.

هذا الحضور الكثيف المكتَشَف تدريجياً بإضاءات الماضي وأحداثه يلتقطه الفن الروائي فيمنح سرده حيوية مؤثرة و قيماً تعبيرية وجمالية لم يكن توافرها متاحاً، في سرد خطي صاعد ينطلق وينمو باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر:

في روايته " بينما أرقد محتضرة " "١٩٣٠" م يستحضر فوكنر، شخصيات روايته الخَمْسَ عشرةَ بتداعياتها وأفعالها في حاضر له خصوصيته هو احتضار الأم، إن الماضي المستعاد في تداعيات هذه الشخصيات، و"مونولوجاتها" بإضاءته واستضاءته يعمِّق فهمنا لطبائعها في حاضر مُحَفِّز بترقب وانتظار حدث نوعي هام هو موتُ الأمِ.

وقريباً من صيغة هذا الطغيان للحاضر الخاص واستهداف اكتشافه وإضاءته، عَمَلُ الروائي الألماني هرمان بروخ: " موت فيرجيل " "١٩٤٥" م، حيث احتضار الشاعر الروماني عبر أربع وعشرين ساعة يشغل صفحات الرواية كلها "٥٣٣ صفحة في النص الأصلي". إن الرواية بحدٍّ ذاتها ليست سوى مونولوج طويل يحتضن حياة كاملة ويستعيدها فيً حاضر ساعات الاحتضار فيكشف المغزى العميق في احتضار فيرجيل الشاعر والإنسان.

قد يكون بميسورنا أن نتساءل أيضاً: فيما إذا لم يكن سرد بروست في النهاية، حالة حضور طاغ لكل ما مضى عبر لحظة هي مزيجٌ من توق مريض وحلمه وبحثه عن عزاء، في حاضر قاهر فقدت فيه الحياة بهجتها ؟..إلخ.

تُعَدُّ الرواية الجديدة التي انطلقت في فرنسا الخمسينيات المثالَ الأكثر وضوحاً لا ستلهام قضية الحضور السينمائي، وذلك في زرع المغامرة" القصة" في هذا الحاضر، بوصفها احتمالاً، أو إمكانية، أو حلماً، أو وهماً ينشأ ويتفتّح خلال العملية السردية نفسها، وليس بوصفها منجزاً واقعياً أو تخييلياً تستعيده هذه العملية. وكثيراً ما يتوحد في هذا الحاضر السردي المدفوع إلى صيغ قياسية البطل والقارئ باستخدام ضمير المفرد أو الجمع المخاطَب، وخصوصاً في أعمال صموئيل بيكيت؛ ففي رواية " الجمعية " "١٩٨٠" م مثلاً، يغدو صوتُ السارد صوتَ شخص يمتطي ظهر البطل في الظلمة، ولايكف عن توجيه الكلام إليه بصيغة مخاطَب يُوَحِّده فيه مع القارئ، بوصفهما فردَين يتلقيان خطاباً واحداً، يتطابق فيه زمن السرد وزمن القصة وقارئُ الخطاب وبطلُه.

ولعله مما يمتلك دلالته في هذا الخصوص أننا في فيلم جان لوك غودار " على آخر نفس " "١٩٦٠" م، الذي شكَّل التتويج الأهم لا نطلاقة الموجة الجديدة في السينما، هذه الحركة التي تُعَدُّ تصادياً زمنياً وفنياً مع الرواية الجديدة، نلاحق في لقطة طويلة سيّارة "ترافلنج "لايتخللها أي قطع بطلَ الفيلم

جان بول بولموندو الذي يلعب دور لص وقاتل يمشي في الشانزيليزيه بمظهره العادي، مظهر بولموندو الممثل، ضمن ديكور واقعي خال من أي تزيين، هو الشارع نفسه في حركته وحيأته اليومية، وكأننا في رصد تسجيلي له، نحو موعد مع شخص سيسلمه مبلغاً مالياً. خلال ذلك يتجمع المارة واقعياً على الرصيف لمشاهدة موكب ديغول مع ضيفه أيزنهاور. يلفت المشهدُ بلموندو، فيتوقف لحظة ثم يقترب من الحشد متأملاً موكب الرئيسين. وهذه تفاصيل لا صلة لها بالسيناريو المكتوب للفيلم، يلتقطها راؤول كوتار مصورُ الفيلم ويحافظ عليها غودار مخرجه، مؤكداً خاصية الحضور السينمائية وواقعيتها التسجيلية وتصعيدها الدال في الموجة السينمائية الجديدة"٥".

٣.التوليف "المونتاج":

لعل التوليف "اختيار وتقطيع وتركيب اللقطات" واللقطة المقرَّبة هما الاكتشافان الأكثر أهمية في تاريخ الفن السينمائي. وإذا ماكانت الرؤية التوليفية خاصية قائمة في صلب عملية الوعي واللاوعي البشرية، ومن ثم وبوصف الرواية في جوهرها رصداً وكشفاً لهذه التجربة في مستوياتها المختلفة "الداخل والخارج، الماضي والحاضر، المعيش مادياً والمفكَّر به... إلخ"، فقد كان الكشف متاحاً عن جذور الرؤية التوليفية، ليس في الأعمال الروائية فحسب، بل وفي الأنماط السردية السابقة عليها كالأسطورة والملحمة والحكاية و "الرومانس".. في "إلياذة" و"أوديسة" هوميروس، و "ألف ليلة وليلة"، كما في "آنا كارنينا" تولستوي أو سواها من الروايات. لكن السينما ومنذ تجارب السينمائي الأمريكي داود وورك غريفت في العقد الثاني من القرن الماضي، والسينمائيَّيْن السوفيتيين: فيسفولد بودوفكين" وُلِدَ عام ١٨٩٢" و سيرجي أيزنشتاين" وُلِد عام ١٨٩٨" قد جعلت من المونتاج قضية جمالية لها اصطلاحاتها وأبعادها المفهومية الدقيقة ومقارباتها النظرية والإبداعية، ومن ثم فقد كان لها منظِّروها ومؤيدوها المتحمسون، وخلافاتهم واتفاقاتهم، كما كان لها معارضوها المتحمسون أيضاً.

لقد استقبلت الرواية التأثيرات التوليفية القادمة من حقل النظرية والإبداع السينمائي، فجعل الكثيرُ من الكتابات الروائية من البنية التوليفية للسرد سمةً رئيسية في بنائه


عباس محمود العقاد

السردي. وإذا ماعُني التنظير المونتاجي بتحديد خصائص أنواع التوليف، كما فعل بودوفكين بتحديده وتمييزه لا ربعة أشكال توليفية: التناقض، التوازي، التماشي، التوليف الذي يعتمد على اللازمة"٦"، أو كما فعل أيزنشتين بتعريفه وتمييزه لكل من "المونتاج التدريجي"، و"المونتاج وفقاً لا تجاه الكاميرا" و "المونتاج الشكلي""٧"، فقد وجدت الرواية في هذه الخصائص والتنويعات فرصاً لا ثراء بناها السردية، بغض النظر عن الخوض النظري في شروح وتفاصيل هذه العملية. ومما لا شك فيه أن أعمالاً سينمائية محددة قد امتلكت قوة تأثير خاصة في هذا السياق من طراز فيلم "التعصب" "١٩١٦" م لـ داود وورك غريفيت، و"المدرعة بوتمكين" "١٩٢٥" م لـ أيزنشتاين، و" الأم" "١٩٢٦" م لـ بودوفكين، حيث يمكن عدّ هذه الأعمال علامات تأسيسية هامة في سياق مسيرة فن التوليف السينمائي، وخصائصه.

هكذا، قد يكون بمقدورنا الحديث منذ ذلك الحين عن استلهامات وتطويرات وتفاعلات توليفية هامة في النتاج الروائي لجيمس جويس، وفيرجينيا وولف ووليم فوكنر، وميشال بوتور، وإيتالو كالفينو... وصولاً إلى كثير من تجاربنا الروائية العربية"المعاصرة على نحو خاص"، من طراز تجارب محمد يوسف القعيد و صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف ورجاء عالم ونبيل سليمان وخيري الذهبي...إلخ.

في رواية " النخل البرّي" "١٩٣٩" م لـ وليم فوكنر مثلاً، يقوم نمط من المونتاج المتوازي في بناء سردي يعتمد قصتين متداخلتين هما: النخل البري، و الرجل الشيخ، تروي أولاهما قصة حبيبين يضحيان بكل شيء من أجل الحب ثم يخسرانه، وتروي ثانيتهما قصة رجل وجد حبه ثم أمضى زمن السرد كله في الهرب منه. إنه نوع من التوليف الطباقي يقوم بنائياً على تداخل فصول كل من القصتين تبعاً لمقتضيات دلالية تربط بينهما وتسوِّغ هذا التوليف"٨".

وفي رواية كالفينو: " نعم مسافر في ليلة شتاء" "١٩٧٩" م تتداخل قصص عديدة وشروحها وقصص قراءاتها على نحو يخلق من تنوع التوليف وكثافته بنية سردية متخمة بتداخلاتها الحكائية تؤكد أولوية امتلاء المخزون الذاكري للروائي بحكايات غير قابلة للنضوب كما يؤكد ويرغب كالفينو نفسه"٩".

لكن هذا البناء الروائي التوليفي ذا الجذور السينمائية يندفع إلى حدوده المفرطة في بعض التجارب الروائية العربية؛ ففي روايات صنع الله إبراهيم مثلاً، ومنذ روايته " نجمة أغسطس" "١٩٧٤" م، ثم " اللجنة" "١٩٨٠" م، يصل الاحتفاء بالتوليف حداً يتاخم الولع؛ إذ تغدو معه روايته "ذات""١٩٩٢" م مهرجاناً حقيقياً من المختارات الصحفية غير المؤسلبة روائياً في الغالب الأعم من الحالات، تتجمع في فصول متناوبة مع الفصول التي تلاحق حكاية ذات، منذ بداية النص الروائي حتى نهايته. إنه نوع من التوكيد الفكري في قالب ذي شكل حيادي ظاهري، يبدو كأنه لا يتجاوز في هدفه تذكيرَ القارئ بالشرط العام التاريخي السياسي الاقتصادي الاجتماعي الذي تجري فيه أحداث حكاية ذات، في حين أنه يستهدف أولاً إدانة هذا الشرط. إن الإسراف في تجميع تفاصيل وثائقية مختلفة المصادر ذات مؤشر سلبي إلى واقع قائم، وتوليفها بغير أسلبة بالتوازي مع المادة التخييلية التي تحكي عن حياة ذات، تحمل توكيداتها الفكرية المشار إليها في صيغة بناء هذا العمل نفسها؛ شيئاًما أشبه بعصا "مسحّراتي" ينقر بغير كلل سلسلة مكاشفاته المؤرقة كي يوقظ وعياً غافياً.

٤.الرؤية الرباعية:

عام ١٩١٦ أنجز غريفت فيلمه " التعصب "، والفيلم يعتمد توليفاً لا ربع حكايات من أزمنة تاريخية مختلفة تقدِّم كل منها نموذجاً تاريخياً للتعصب؛ أولها سقوط بابل بيد الشاه الفارسي كورش، بسبب تعصب الكهنة، وثانيها صلب يسوع المسيح بسبب تعصب الأحبار اليهود، وثالثها مذبحة بارتليمي التي قُتِلَ فيها في إحدى ليالي عام ١٥٧٢ قرابة خمسين ألفاً من البروتستانت، ورابعها اتهام عامل بريء

بجريمة قتل؛ انتقاماً دبَّره ضدَّه أربابُ العمل لا شتراكه في إضراب عمالي مطلبي.

هذه الصيغة الرباعية للسرد لم تكن جديدة تماماً آنذاك: على الأقل كان أمام الناس السردُ الرباعي لقصص القسم الأول من الجزء الثاني من الكتاب المقدَّس: "العهد الجديد"؛ أي الأناجيل الأربعة المتتالية فيه: إنجيل متّى، إنجيل مرقص، إنجيل لوقا، إنجيل يوحنا، مع تبايناتها النسبية، التي تعود كما فسَّرها عباس محمود العقّاد إلى تباين خصائص الجهة التي تَوَجَّهَ إليها كلٌّ منها"١٠". وقصص جوناثان سويفت الأربع في مؤلفه الشهير: "رحلات جوليفر" "١٧٢٦" م. لكن سحر الفن البصري الجديد، ومهارةَ إبداع سينمائيٍّ من طراز غريفت، ومن ثم المقدرة الفنّية والتعبيرية العالية للفيلم، مضافاً إلى ذلك نسبية تباين أجزاء الرباعية الإنجيلية، وتماثل شخصية جوليفر في رحلاته الأربع، كل ذلك ساهم على مايبدو في توكيد القيمة الفنية الخاصة في رباعية غريفت السينمائية، وتحوّلها بعد ذلك إلى نموذج يُحتذى في السرد الروائي والسرد السينمائي في آن معاً .

هكذا غدا السرد الرباعي بوصفه منظوراً ذا وجوه أربعة إلى قضية واحدة، أو بوصفه رؤية واحدة إلى قضايا أربع أحد المؤثرات ذات الطاقة التشكيلية والفلسفية الهامة في بناء السرد الروائي.

في "الصخب والعنف" "١٩٢٩" م لـوليم فوكنر نتعرف على الرواية ذات الرؤية رباعية الوجوه عبر مأساة انحلال أسرة أمريكية أرستقراطية في الجنوب، في إطار الانحلال العام الذي أصاب هذا الجنوب بعد الغزو الشمالي له، من خلال حكايات أربع عن حياة الأسرة وعلاقات أبنائها تحكيها أربع شخصيات، أولها: بنجي المعتوه، وثانيها وثالثها: شقيقاه كونتن وجاسن، والثلاثة من الأسرة نفسها، أما الرابع فهو المؤلف.

إن كلاً من هذه الحكايات تكشف إلى جانب تباينات رؤية شخصيات الرواية إلى الأحداث نفسها خصائصَ كل شخصية منها: عاطفية بنجي وطاقة الحب غير المشبعة لديه، وحساسية كونتن ومنظوماته القيمية المتأصلة، وجشع جاسن وأنانيته وتهالكه على الثروة، وموضوعية المؤلف وحرصه على الحقيقة.

ويعتمد الروائي الأيرلندي لورانس داريل الشكلَ والرؤيةَ الرباعية في عمله الروائي ذي الأجزاء الأربعة: "رباعية الاسكندرية"١٩٥٧ ١٩٦٠" م؛ إذ يُرْوَى كل جــزء منه وهي على

ليس في أدب "كالدويل" غير المحاورات والأحداث، الأعمال، والتصرفات لأن هؤلاء الروائيين لا يقدمون غير مشاعرهم الشخصية

التوالي: "جوستين"، "بالتازار"، "ماونت أوليف"، "كليا" من منظور شخصية مختلفة، فيتباين مع سابقه ويدحض ما كان قد تقبَّله القارئ بوصفه حقيقة نهائية .

ولعل لفيلم "راشومون" "١٩٥١" ذائع الصيت الذي حققه المخرج الياباني أكيرا كيروساوا عن قصتين للكاتب الياباني المنتحر عام ١٩٢٧: ريونوسوكي أكوتاجاوا دوراً لا يقل عن دور عمل غريفت، في لفت النظر إلى القيم الفنية والفلسفية التي تحققها السرود رباعية الوجوه؛ حيث تضيع حقيقةُ مَقْتَل رجل من طبقة النبلاء يعترضه قاطعُ طريق فيما كان يَعْبُرُ مع زوجته طريقاً في الغابة فيغتصب الزوجة ويقتله، عبر حكايات أربع يحكيها على التوالي كل من: الزوجة والحطّاب وقاطع الطريق وروح الزوج القتيل.

وعلى الرغم من القيم التي حققتها الأعمال رباعية الوجوه، في المنجز السينمائي والروائي، فقد كان بمقدورنا دائماً أن نشاهد أو نقرأ أعمالاً ثنائية الوجوه أو ثلاثيته أو متعددة الوجوه، لكن الرؤية رباعية الوجوه لا تزال تحتفظ بقوة بنائها وتأثيرها وقيمها الجمالية والتشكيلية والفلسفية الخاصة .

عين الكاميرا:

في سنوات الحرب الأهلية والثورة المضادة، التي تلت تولي السوفيات للسلطة في روسيا، انصبَّ الاهتمام على ما سُمِّي لا حقاً "الفيلم التسجيلي"، إذ نشطت السلطة الجديدة لتسجيل تقدّم جيشها الأحمر في مختلف جبهات القتال، والتغيرات التي أحدثتها الحكومة الجديدة. كانت النسخات السلبية لهذه الأفلام تتجمع لدى شاعر شاب عاشق للسينما يُدعى دزيغا فيرتوف، فيتولى مونتاجها للعرض الإخباري السينمائي، قبل أن يتولى جمعها كلها في شريط واحد طويل، من ١٣ فصلاً، يستمر عرضه ثلاث ساعات

بعنوان: "الذكرى السنوية لثورة أكتوبر" "١٩١٨" م، وهو الفيلم السوفيتي الطويل الأول: الفيلم الذي خرج منه فيرتوف بنظرية استقطبت بعد ذلك كثيراً من المؤيدين والمعارضين هي: "عين الكاميرا"، التي تنص على الاحتفاء بالدور التسجيلي المباشر لعين الكاميرا ذات الخاصية الحساسة والموضوعية التي تتفوق في ذلك على العين البشرية، عين الكاميرا التي تلتقط الوقائع والحياة مباشرةً وكما هي، بعيداً عن التمثيل والتزيين والمماثل.

لقد كانت لا انفعالية الآلة في منظور فيرتوف الضمانةَ المثلى للحقيقة. ولكي تقوم الكاميرا بمثل هذا الرصد المفاجئ الأمين للحياة في مواقعها ومجرياتها الحقيقية فقد تطلب الأمر تطويراً متلاحقاً لها وصولاً إلى مرونة ودقة في الأداء تتيح مثل هذا الدور"١١".

مايهم هو أن الرواية قد تلقفت هذه النظرة السينمائية، فبرز ما يمكن عدّه الملمح الأعم في الرواية الأمريكية وهو: الواقعية الموضوعية، التي يمثلها أرنست همنغواي، وأرسكين كالدويل، وجون دوس باسوس، وجون شتاينبك، وهو الخط الذي تعارضه على نحو جلي أعمال الأمريكي وليم فوكنر، التي تتجاوز المرئي الملاحَظ من الخارج باتجاه الأعماق البشرية وحرارة تداعياتها ومونولوجاتها وقيمها التعبيرية والفنية:

"ليس في أدب كالدويل غير المحاورات والأحداث، الأعمال والتصرفات. إن هؤلاء الروائيين لا يقدمون لنا مشاعر شخصياتهم أو أفكارها، بل وصفاً موضوعياً لا عمالها واختزالاً لكلامها، وباختصار محضراً لسلوكها أمام موقف معين". هذا ما يلتقطه ويشير إليه أدموند ماني صاحب كتاب "عصر الرواية الأمريكية "١٩٤٨" "١٢".

إنها عين الكاميرا التي تلقفت بعضُ تجارب الرواية الفرنسية موضوعيتَها الباردة، منذ "الغثيان" "١٩٣٨" م لـسارتر؛ إذ أقام حواراً مثمراً بين تفصيلات نثرية مادية بالغة الصغر في العالم المحيط، وحياديتها ولا مبالاتها المرهقة وأعماق بطله "روكانتان"، حواراً يدفعه إلى غثيان دائم، وصولاً إلى الرؤية المتطرفة لهذه القضية، لدى بعض ممثلي الرواية الفرنسية الجديدة وخاصة ألان روب غرييه، الذي لم يكتفِ بالانحياز إلى مظهر الأشياء وسطوحها المرئية، بل سعى إلى إقصاء كل تأثير أو تفاعل إنساني مع هذه الأشياء.

لكن الرؤية السينمائية للأشياء كما يسميها مارسيل بروست، أو "عين الكاميرا" وفقاً

للاصطلاح الشائع، قد مورست بصيغة أقرب إلى منظور دزيغا فيرتوف، في الرواية الأمريكية كما تقدّم، وبخاصة في أعمال جون دوس باسوس، ففي ثلاثيته: " الولايات المتحدة الأمريكية " "١٩٣٨" م مثلاً، تبدو المادة السردية أقرب إلى مادة وثائقية التقطها مصورٌ محايد، باغتَ الحياة، ونقلها كما هي تماماً دون أي تعديل، وهي تحفل بالعناوين التي تؤكد توجهها هذا، من طراز: أحداث الساعة، عين الكاميرا .. وماشابه.

إن الموضوعية السردية تصل في الرواية الأمريكية إلى حد السلوكية، وهي تتلخص في إقرار الصلة الدقيقة بين الحقيقة النفسية والمظهر الخارجي الذي يمكن أن يشفّ عنها حتى لمراقب خارجي تماماً "١٣".

مايتم إغفاله أو تجاهله في هذا السياق، هو أن هذه الموضوعية، أو الحيادية التي يُهَلِّل لها، أو يُنَدَّد بها، لا تستطيع أن تكون سوى موضوعية، أو حيادية ظاهرية و نسبية، غير قادرة على إخفاء، أو تمويه الدور الذي يلعبه المخرج أو المؤلف الذي يقف خلف هذا الخيار أو سواه في انتقاء مادة مصورة أو مكتوبة، وفي هذا الشكل التوليفي أو سواه أيضاً لهذه المختارات، الذي لا بد أن يمنح في النهاية للشريط الفيلمي، أو الرواية معناهما وفقاً لذلك.

٦ طبعات سينمائية:

هذه الصيغة من العلاقة بين السينما والرواية، قد لا تكون معروفة لدينا في مجتمعاتنا العربية، لكنها كانت معروفة جيداً على مايبدو في أوروبا وأمريكا، كما يقول د. إبراهيم الكيلاني صاحب كتاب " العالم السينمائي" "١٩٦٠"م، إذ يقوم بعض الكتّاب المختصين بإصدار د بعات روائية تواكب عرض الأفلام، تروي قصة الفيلم المعروض بأسلوب يناسب المتفرج العادي، يمتاز فيه الكتاب برخص ثمنه، واحتوائه غلافاً جميلاً يصور مشهداً مؤثراً من الفيلم. تُعرّض هذه الكتب في محلات البقالة والصيدليات، وتشهد إقبالاً كبيراً عليها، وهي تساعد على انتشار الأعمال الروائية التي تقتبسها الأفلام المعروضة، والتي لا يتمكن الجمهور العادي من قراءتها في طبعاتها الأدبية. وقد ثبت مثلاً أن الكاتب الأمريكي جيمس كاين الذي كان يؤلف للجمهور المثقف، ولجمهور السينما، كان يبيع من طبعاته الأدبية ثلاثمئة نسخة أسبوعياً، في حين كان يبيع من طبعاته السينمائية خمسة آلاف نسخة. إن أعمالاً روائية شهيرة قد طُبِعَت "طبعات سينمائية" وبيعت بآلاف النسخ في هوليوود، مثل " صورة دوريان غراي " لـ أوسكار وايلد، و " جين آير " لـ شارلوت برونتي، و " بل آمي " لـ موباسان. وناشرو الكتب وأصحاب المكتبات يعلقون آمالاً كبيرة على السينما في رواج الأعمال الأدبية بفضل الطبعات السينمائية ،كما يقول الدكتور كيلاني"١٤".

بوسعنا بعد ذلك أن نتصور جملة الحساسيات السينمائية القابلة للنقل والتأثير في أسلوب السرد الروائي عبر مثل هذه الطبعات. وربما يستطيع القارئ العربي أن يتذكر الرواج الذي عرفته رواية "الموت حباً" لـ بيار دوشين أواخر الستينيات، والتي لم تكن سوى طبعة سينمائية للفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، المأخوذ عن قصة حقيقية شغلت الأوساط الاجتماعية والقضائية والتعليمية الفرنسية آنذاك حول انتحار معلمة بسبب المضايقات الكثيرة التي تعرضت لها في علاقة الحب التي قامت بينها وبين طالبها الذي تكبره بسنوات عديدة. لقد شكّل الإيقاع السريع المتصاعد والمتوتر للسرد في العمل الروائي المذكور؛ توافقاً مع سرعة الإيقاع وتصاعده وتوتره في الفيلم نفسه، أو لنقل: مع خصائص البناء السينمائي بعامة،تأثيرات لا يمكن إغفالها على غير قليل من التجارب السردية الشابة، محلّيّاً على الأقل كما استطاعت الذاكرة الخاصة لكاتب هذه السطور أن تختزن من ملاحظات أدبية حول المناخ الأدبي المحلي لتلك المرحلة.

تركيب:

ربما يحيل التقصّي المُدَرَّجُ فيما تقدّم على نحو ما إلى مشروع علم جمال مقارن بين الفنون، قدّمه الفيلسوف والجمالي الفرنسي "إيتيان سوريو" منذ عقود، إسوة بالأدب المقارن، وهو وفقاً لـ "سوريو" :علم يسعى إلى رصد واقعي واضح ومضبوط ومحكم لا وجه الشبه والخلاف بين طرق المعالجة الفنية بأنواعها "١٥". إنه حقل مشرع الآفاق لا يزال يتردد صداه كلما تأمل واحدنا ذلك التاريخ القصير الطويل للعلاقة بين الفنين، ليس بوصفه واقعاً قررته تلك التجربة، التي يمكن عدّها قراناً حراً وملزماً في آن معاً لم يكن من الميسور تمزيق عراه حتى في المراحل التي كان يملؤنا فيها الزهو بما ننتجه وفقاً للنهج المسمّى "سينما المؤلف"، أو" السينما الخالصة"، أو "الرواية الخالصة".. إلخ. بل بوصفه إمكانية تمتلك دائماً عواملَ تحفيزها العديدة مادمنا غير قادرين على الحفاظ على مايمكن وسمه بروائية الرواية، أو سينمائية السينما بغير المرور بذلك المرجع الدائم الذي تمتلك فيه الرواية والسينما معناهما وقوة تحققهما، ألا وهو السرد.

الهوامش، والإحالات:

١ انظر: هاوزر، أرنولد: " الفن والمجتمع عبر التاريخ: ج "٢"، ت: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٩٧.

٢ وطار، الطاهر: " تجربة في العشق " مؤسسة عيبال، قبرص ١٩٨٩، ص ٩٨.

٣ انظر: آجيل، هنري: " علم جمال السينما " ت: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٢٨.

٤ انظر: ألبيريس، ر.م: " تاريخ الرواية الحديثة "، ت: جورج سالم، منشُورات عويدات، بيروت باريس، ١٩٨٢، ص ٣٦٢-٣٦٣.

٥ انظر: وارن، بورن: " السينما بين الوهم والحقيقة " ت: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٢، ص ٦٤.

٦ انظر: آجيل: م.م.س، ص ٩١.

٧ انظر: نايت، آرثر: " قصة السينما في العالم "، ت: سعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧م، ص ٧٩.

٨ انظر: تادييه، جان. إيف: " الرواية في القرن العشرين "، ت: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٩٨، ص ٨٨ ٨٩.

٩. نفسه، ص ٨٩.

١٠ انظر: العقاد، عباس محمود: " حياة المسيح " دار الهلال، مصر، ١٩٦٨، ص ٢٠٠ ٢٠١.

١١ انظر: نايت، م.م.س، ص ٧١، وسادول: م.م.س، ص ٢٠٤ ٢٠٦.

١٢ عن ألبيريس، م.م.س، ص ٣٧٠ ٣٧١.

١٣ انظر: تادييه، م.م.س، ص ٤٨.

١٤. : الكيلاني: "العالم السينمائي"، دار اليقظة، دمشق ١٩٦٠م، ص ٧٥ ٧٧.

١ انظر: سوريو إيتيان: "تقابل الفنون"، ت: بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣، ص ١١.

العاشق

إبراهيم الحجري

جلس في المكان نفسه من المقهى المجاور للبحر، الكرسي الأسود و المنفضة الرمادية والنادل النحيف الذي لا تفارق شفتاه السيجارة ، أمامه دائما تنتصب اللوحة الفاتنة، تطرح عليه الأسئلة ذاتها ، بإلحاح هذه المرة: السيدة الغامضة الملامح تشد شعرها إلى الخلف بمنديل أسود.. العينان الثاقبتان والفم المزموم على شاكلة قبلة طفل..وشبه أثر نعاس خفيف يحاصر الجفنين والنظرات.. أشعل سيجارة وظل يحدق في اللوحة المعلقة بعناية قبالته.. اللوحة موقعة باسم بيكاسو.. ظل يحدق فيها بعينين جاحظتين وملامح رثة.. وكان صامتا طوال الوقت.

بيكاسو أيها اللعين، لماذا تعترض طريقي مرة أخرى؟ هل ستظل طوال العمر تعاكسني هكذا بظلالك الرهيبة؟

أنت لاتعرف أن لوحة من لوحاتك كانت جسر العبور إلى المتاهة هذه ، اللعنة! ما هذا الذي يسمونه الحب؟ اللوحة نفسها التي جمعتني بهذه الأنثى الحرون التي .. أقصد التي بعثرت أوراقي وهزمت الأعماق.. أنا الصلب العنيد الذي لم تكشف ضعفه امرأة.. أنا الذي كان الأصدقاء ينعتونني بالجبل القاهر، كان سعيد كل مرة يأتيني بنبإ عشق إحداهن لي محاولا خلخلة مشاعري وقياسها فأجيبه بهدوء ممازحا:

- هل قمت بقياس نبضها ؟ هل تجولت بأعماقها لتتأكد ؟ لماذا لم تعشقك أنت إذا؟

فننفجر معا بالضحك.. ويغمزني بعين مرمدة دلالة على أني شاطر.

وقف النادل ونظر إلي مليا ليثير انتباهي إليه ، كنت مشغولا بمعاينة اللوحة، لست أدري لماذا يخيل إلي أنها تجسد ملامح حنان ؟ راح النادل يمسح المائدة بلين ، طلبت قهوة سوداء كالمعتاد ..جو الصالة حزين وفاتر طيلة الوقت .. وكنت حزينا أيضا وفاترا ، وحدها اللوحة ظلت تنطق بالصمت .

لكن لماذا أصبحت مهتما بها إلى هذا الحد؟ هل أصبحت مجنونا حد القرف ؟ أمس حكت لي عن أشيائها الخاصة وهمومها الذاتية .. ثم قالت لي أنها تحتاجني وأجهشت بالبكاء .

صعب جدا أن تتصور أن شخصا ما يفكر فيك خصوصا إن كانت فتاة مليحة ومثيرة مثل حنان ، عندما التقيتها أول مرة في معرض الفنان الاسباني بيكاسو ببهو الكنيسة الاسبانية لم تحرك في أي إحساس، لكنها عندما هاتفتني مساء شعرت باهتزاز داخلي ارتجت له عواطفي، عندئذ اكتشفت أن القناع الذي كنت أتوارى خلفه قد انهار ولم يعد له من وجود سوى بقايا كبرياء زائف..قالت لي أنها أعجبت بروايتي الأخيرة وتريد أن تلقاني ، وقالت إنها وجدت بعضا منها في كتابتي وقالت أشياء أخرى لم أتذكرها وكادت أن تعصف بها نوبة بكاء وتواعدنا على اللقاء بمقهى النيل ، كان صوتها مبحوحا وكنت طوال المكالمة أكتفي بتحريك رأسي ولفظ بعض الكلمات المقتضبة..

حضرت القهوة ،وضعت على الطاولة من طرف يد نحيفة بهدوء وعناية ، انصرف النادل مراوغا الزيناء والكراسي والدخان، أما أنا فلا أبرح اللوحة ..دخلت فيها ورحت أتقصى مفاتنها بحثا عما يشبه أصداء تهجس بداخلي مثل البعاق ..

القهوة ساخنة واللوحة متاهة : مسلك يقودني إلى مسلك حيث الندم بحيرة من الحيرة .. وحنان تطلق ضفائرها وتركض مثل الهواء الناعم في التفاصيل المعتمة، وأنا مثل الفرس الهائم أعرك المسافات المستوحشة خلف ريحها مثلما لو كانت فرت بالروح معها، في تلك الجلسة كان قصدها غائما وكانت رؤاها مبهمة، طرحت عدة أسئلة لم تتلق عليها إجابات، خفضت بصرها قليلا قبل أن تغرق في نوبة من البكاء، وظل كأس العصير باردا وحزينا..انسحبت وظل الكأس شاهدا على الغياب ..أحسست وطيفها يغرب أن شيئا مني ذهب معها.

الرشفة الأولى

تتحرك اللوحة لتحضنني زوبعتها، تدخل من العينين لتخرج مع دخان السيجارة، دخولها سحر وخروجها ميلاد ..

الرشفة الثانية

سيجارة تشعل من أخرى، و(حنان) تجمع حزنها وتغرب عن عالمي الخاص، وكلما اختفت شع ضيمها بداخلي، ترى هل سقطت أخيرا؟

الرشفة الثالثة

تزحزح بصري قليلا عن اللوحة، فقد اشتبكت اللوحة وحنان في وصل حميم لم تفسده سوى عاصفة التصفيق التي داهمت المقهى عقب تسجيل فريق برشلونة لهدف ضد فريق ريال مدريد.

الرشفة الرابعة

أحاول أن أدون ما أحسه بخصوص حنان والعالم والمقهى والتصفيق والمرأة والحب والنفس الأمارة بالسوء واللوحة وبيكاسو، في شكل رواية لكن التركيز يخونني، لماذا يا سعيد؟

- أنت لم تعشق بعد، لذلك لم تستطع أن تتمثل مشاهد المحب وهو يقاوم عذاباته ويكابد أحزانه.. أنت محب فاشل.

الرشفة الخامسة

ها أنا إذن أقع فريسة للحب، أصبحت أدمن هذه الفتاة مثلما أدمن الجعة والتبغ والمقهى ووو...لكن هل يليق بي أن أخبر سعيد، هل سأستنجد به في هذا الأمر أيضا ليتشفى بي ويجفف بي الأرض ويفضحني في كل الدنيا؟

الرشفة السادسة

أتصور نفسي خارجا من جلده في الليل القاسي، أغلق بهدوء باب غرفتي بالسطح وأتسلل إلى الشاطئ لأنادم صراصير الليل ثم أعانق النوارس وأبكي كطفل سرقه الزحام من أمه، أجالس القطط وأحكي لها الذي جرى، أتأمل جلال البحر كي أسترد بهائي القديم، أبكي لأني أحس بالظلم، المدينة تغرق في النوم ولا يتجول في الشوارع الناعسة سوى الصمت والخوف والبرد، أ هذا هو الحب يا سعيد؟ تبا لك أيها القرد!

الرشفة الأخيرة

أمامي الكراسة والريشة وحولي يشرع الفراغ مداه، ترى هل تصلح هذه المادة موضوعا لرواية يا سعيد ؟ قلت.

وظل سعيد صامتا فقط حرك رأسه.

الرؤية الكرنفالية للعرض المسرحي عند محمد بلهيسي

د. مصطفى رمضاني - المغرب

حينما نستحضر اسم المبدع محمد بلهيسي، نستحضر معه اسم مدينة تازة بكاملها. بل حين نستحضر اسم تازة، نستحضر على التو اسم محمد بلهيسي. فقد ارتبط في اذهاننا نحن المسرحيين هذا الاسم بذاك، حتى صار لا يذكر أحدهما إلا مقروناً بالآخر، وإن كنا نعرف أن هذه المدينة انجبت علماء وفقهاء وفنانين في مختلف المجالات. ولكن محمد بلهيسي يشكل رغم كل ذلك حالة خاصة، لأنه عرف كيف يسمو بهذه المدينة لتصبح قبلة الفنانين والأدباء وطنياً وعربياً، بفضل علاقاته الفكرية؛ فتراه يتعامل مع الروائي، والقاص، والشاعر، والمغني، والمؤرخ، والمفكر، والسينمائي، تعامله مع المسرحي، هاوياً كان أم محترفاً، دون اعتبار للخلفيات الفكرية والايديولوجية، لأن الحضور الانساني والفني عنده اسبق من غيره.

ومن جهة أخرى، ان مدينة تازة بمكوناتها الحضارية، ورموزها التاريخية والثقافية، وحتى الجغرافية، تحضر باستمرار في أعمال محمد بلهيسي تصريحاً أو تلميحاً. ويبدو أن ارتباطه بالاحتفالية جاء نتيجة ارتباطه الصوفي ببعض تلك المقومات وما تحمله من خلفيات سوسيولوجية وجمالية. ففيها عشق فن الملحون، وتشبع بجو التراتيل الصوفية وفنون القول والغناء، والرقص الشعبي، وكل ما يرتبط بالتراث، حتى اضحى هذا التراث سمة لازمة لإبداعاته المسرحية وغيرها من الإبداعات التي يمارسها عن طريق الهواية لا التخصص، ومنها هواية التشكيل والزجل اللذين سيكون لهما تأثير كبير على عملية بناء العرض المسرحي عنده كما سنرى.

ولكن يبدو أن عشقه لفن المسرح لا يضاهيه أي عشق آخر. فقد اكتوى بناره، وتذوق حلاوته ومرارته منذ الصبا حين التحق بجمعية «اللواء» تحت اشراف بعض فناني المدينة آنذاك، مثل محمد بناني، وبنيونس، والحاج النصيري. ودشن بدايته في التشخيص ضمن مسرحية «بيت الأحزان». كما دشن بداية التأليف بمسرحية «مقام النور» التي مثل فيها بعدما قام بإخراجها الفنان محمد العوفير(١)، ثم ألف نصين اخرين هما «سيدي المنسي»



محمد بلهيسي

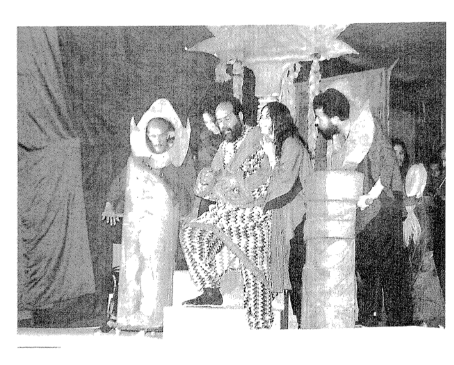
و«باب الدنيا». وبهما دشن رحلته في الإخراج. وهي رحلة تفوق الثلاثة عقود قدم خلالها بتجارب متعددة، واخرج نصوصاً لكتاب تنوعت توجهاتهم الفكرية والجمالية. ولكن حضور التراث في كل من هذه الأعمال ظل يمثل السمة الثابتة لرؤيته الجمالية فيما يخص العرض المسرحي، بدءاً «بسيدي المنسي» و«باب الدنيا»، مروراً بنصوص عبد الكريم برشيد الاحتفالية، وصولاً الى «يا قاضي القضاة»، بل إلى «مقامات الكفاط» التي هو بصدد إنجازها كما يؤكد ذلك ملفها التقني الذي اطلعنا عليه. وهذا أمر طبيعي جداً اذا ما أخذنا بعين الاعتبار تشبع محمد بلهيسي بالاحتفالية، وبالرؤية الكرنفالية منها على وجه الخصوص. والمعروف أن التراث يشكل دعامة جوهرية في المسرح الاحتفالي، إلى درجة يصعب معها الحديث عن المسرح الاحتفالي بعيداً عن التراث كما يؤكد ذلك البيان الرابع للمسرح الاحتفالي بقوله: «اذا قلت الاحتفال قلت التراث، واذا قلت التراث فإن ذلك لا يقتضيك الرجوع الى الخلف، لماذا؟ لأن التراث في حقيقته حضور واستمرار، إلى ما بعد الآن. إنه شاهد على فعل التغيير، شاهد على أنه لا شيء ساكن ولا شيء ثابت. فلا وجود إلا لهذا التحول المستمر والمتلاحق»(٢).

ولأجل ذلك، فنحن حين نستحضر تجربة محمد بلهيسي المسرحية، ولا سيما في مجال الإخراج، نستحضرها في اطار فعل التأصيل. واشكالية التأصيل في المسرح المغربي - كما في المسرح العربي عامة - تظل مقرونة بفعل التجريب المؤسس، لأنها تمثل درجة البدء في الإبداع، أو لنقل هي درجة التأسيس في هذا الابداع. وهي كلها مصطلحات قد تعني شيئاً واحداً في الخطاب المسرحي العربي، ويتحكم فيها هاجس واحد هو كيف نتواصل مع الجمهور، وكيف نحقق عرضاً مسرحياً يحترم ضوابط الفن الدرامي، ولا يلغي الخصوصية المحلية في بنائه الفني والجمالي.

وهذا ما سعى محمد بلهيسي الى تحقيقه عبر الاشتغال على ما توفره أشكال التعبير الشعبي ضمن آليات بصرية وسمعية وحركية، حتى يوفر لعمله المسرحي ما يغذي جميع الحواس. وهو في ذلك يواجه الواقع، ويستنطق الذاكرة، ويستحضر رموز التراث والتاريخ، ويستعين بمختلف أنماط التعبير الشفوي والبصري، من ايقاعات غنائية، ورقص شعبي، وتراتيل وطقوس صوفية، وآلات تقليدية ومنمنمات وأحجام تراثية وغيرها.

وإلى جانب هذا الشغف العام بالتراث والاشتغال عليه في عروضه المسرحية، نلاحظ حرصه الدائم على توظيف بعض صيغ التراث المحلي، وميله إلى استغلال الجماليات البصرية المحلية لإضفاء الطابع الجمالي الاحتفالي الممتع والمثير، خصوصاً فيما يتعلق بالجانب السينوغرافي وما يرتبط بتقسيم الركح وتأثيثه. وفي هذا الصدد نلاحظ ميله الى استغلال الافضية المفتوحة كالأسواق والمواسم، والحلقات، وما تزخر به من الوان التعبير الفردي والجماعي، مثل المداحين والرواة، واشكال الفرجات الشعبية الأخرى، وما تقتضيه من اشتغال على الخطوط الدائرية، فيما يخص تقسيم الخشبة، وتموضع الممثلين، وما يملأ المجال البصري من أدوات سينوغرافية، واكسسوارات، وحركات، وألوان ونحو ذلك مما يندرج ضمن الجماليات البصرية، ويضفي الصبغة الكرنفالية على العرض المسرحي برمته.

ففيما يرتبط بمسألة تأثيث الركح، نلاحظ أن محمد بلهيسي بشكل عام يعمد الى ملء الفضاء المسرحي بالأحجام العملاقة،



كالسواري، والقصور، والخيام، والأسواق، والساحات العمومية، بأثاثها الشعبي المتنوع، فيركز على المجسم أكثر من تركيزه على المجرد، مع الاستعانة بمبدأ التشكيل قدر الإمكان تجنباً للواقعية المباشرة من جهة، وحرصاً على تأكيد تقنية الامتلاء من جهة أخرى، لأن في امتلاء الركح امتلاء للحقل البصري، ومن ثم امتلاء في الفرجة المسرحية ذاتها.

إن لتقنية الامتلاء عند بلهيسي وظيفة جمالية بالأساس، دون إهمال للوظيفة المعرفية والفكرية طبعاً. فهي تلغي المساحات الفارغة، وتملأ الحقل المرئي، وتبعد الملل والرتابة عن المتلقي، وتجعل حواسه ومداركه حاضرة ودائمة الاشتغال. وحتى في الحالات التي نسميها بياضاً كما قد يضطر الى ذلك اثناء تغيير المشاهد المسرحية مثلاً - يملأ ذلك الفراغ بما يوفر الامتلاء بواسطة اشغال حاسة السمع عند المتلقي بالمرددات، أو الأغاني، وما الى ذلك. والى جانب مسألة تأثيث الركح، نجده يؤكد تقنية الامتلاء هاته بكيفية توظف الأزياء المسرحية، لتقديم الشخصية في جانبها الظاهري والتعبيري. فإضافة الى دورها الوظيفي في تحديد الشخصية اجتماعياً ونفسياً، وكذا دورها في بناء الأحداث وتطورها، وما قد تحيل عليه دلالياً في سياق مكونات العرض العامة، فهي تقوم بدور جمالي، لأنها تبهر العين، وتمتعها بما تقدمه من تنوع في الأشكال والألوان والمقاييس. فمن المعروف أن محمد بلهيسي يوظف الأزياء التراثية والتقليدية، مثل العباءات الفضفاضة، الجلابيب، والسلاهيم، والقفاطين، والقلنسوات، والعمامات، والطرابيش، والبلاغي، والنعال. وغالباً ما يضفي على هذه الأزياء طابع الفنتازيا، رغبة منه في إثارة الفضول والدهشة لإشغال الحواس والذهن معاً.

ويلاحظ أن بلهيسي يقتني مادته الخام لتفصيل هذه الأزياء أو تشكيلها من المواد المحلية الاصيلة، تأكيداً لإصراره على تأصيل الخطاب المسرحي، وربط مسألة التجريب بالمكونات والأدوات المحلية، وما ترتبط به من صيغ وأشكال تعبيرية قادرة على اختراق اطارها المحلي، لتحقق وظيفتها التواصلية في بعدها الإنساني الشامل، خصوصاً فيما يتعلق بالوظيفة البصرية للغة المسرحية. وهي لغة كما رأينا تهدف الى تحقيق مبدأ الامتلاء عن طريق الأدوات السينوغرافية المتميزة بأحجامها وأشكالها وألوانها، وكذا بالأفضية المفتوحة ذات الخطوط الدائرية، وما تزخر به من أنماط التعبير الشعبية الشفوية والحركية والبصرية كذلك.

وتمشياً مع مبدأ الامتلاء في عروضه المسرحية، نجد محمد بلهيسي يعتمد تقنية الكتل المسرحية في مجال التشخيص. فهو لا يركز كثيراً في ادارة الممثلين على البطل الفرد، وإنما يركز على المجموعات والكتل. وهو ما يبرز خلو مسرحياته من الممثل النجم. فإذا كان بعض المخرجين يستعينون بالممثل النجم لملء بعض ثغرات العرض، فإن محمد بلهيسي يفضل الاستعانة بالكتل، ويركز على الفعل الجماعي، وعلى التنسيق بين كافة عناصر العرض لتحقيق التناغم فيما بينها، ما دام ذلك التناغم هو أساس نجاح العمل المسرحي الذي لا يبرر إلا في إطار الكلية. أما الممثل، فبالرغم من أهميته، فهو لا يشكل عنده إلا عنصراً وظيفياً ضمن ذلك النسيج الكلي. ولكنه مع ذلك عنصر أساسي ولا غنى عنه، بل ولا يمكن أن يقوم مسرح بدونه. بيد أن أهميته عند بلهيسي تبرز ضمن الكتلة التي هي جزء من فعل امتلاء العرض المسرحي.

ويتضح حرص بلهيسي على فعل الامتلاء كذلك من خلال تقديم عروض مسرحية بشكل جماعي، وإن كانت في أصلها مسرحيات فردية، أو بممثل واحد، كما هو الشأن مع مسرحية «جنائزية الأعراس» التي ألفها عبد الحق الزروالي وأخرجها، ثم شخصها هو نفسه بمفرده، وكذا مع مسرحية «الزغننة» للمرحوم محمد تيمد ذات الممثل الواحد أيضاً. ولما اخرجهما محمد بلهيسي من جديد، قدمهما بممثلين متعددين انطلاقاً من تقنية الكتل ومبدأ الامتلاء، بحثاً عن أسباب توفير الكرنفالية للعرض المسرحي. ويبدو أن وراء هذا الاختيار في التعامل مع مكونات العرض المسرحي من منطلق مبدأ الامتلاء ما يبرره. ولعل أقرب تبرير نقدمه في هذا المقام، هو تشبعه بالتوجه الاحتفالي. والاحتفالية كما نعلم تركز على مبدأ الجماعية، وعلى ضرورة استغلال الصيغ التعبيرية السمعية، والبصرية، والحركية، وما توفره من دلالات الإيحاء والبلاغة، وقدرات على الإبهار والادهاش والإمتاع؛ وطبعاً على الممثل وطاقاته الفردية، سواء في تعبيره الجسدي، أم في ملامحه وقسماته، أم في أدائه الصوتي ومؤهلاته الفنية كالغناء، أو العزف، أو الرقص، وغيره.. وفي هذا الصدد يبين محمد بلهيسي موقفه من الممثل فيقول «الممثل عندي له كل حرية التصرف، في حدود ما أرسمه كمخرج، المثل لا بد أن يفجر أحاسيسه. فهو في هذه العملية يساعدني على معرفة كنهه وبواطنه. وبهذه العملية استطيع أن أخلق لحمة بين كل التشكيلات الحركية التي يؤديها جميع الممثلين»(٣).

إن محمد بلهيسي صانع فرجة. ولما كانت هذه الفرجة لا يوفرها عنصر من خارج بناء العرض وتضافر كل مكوناته الأدبية والفنية

والتقنية، فإننا وجدناه يستعين بكل الصيغ والأدوات التي تساعد على توفير مظاهر الادهاش والإمتاع. فالعرض المسرحي يغني بتعدد عناصره وحسن استغلالها، وبحركيته وقدرته على شد الجمهور بما يتضمنه من طوابع كرنفالية. ومحمد بلهيسي من المخرجين الذين يتعاملون مع اللغة المسرحية الشاملة بحثاً عن اسباب امتاع الجمهور ومخاطبة كل حواسه ومداركه. فهو يرى أن لا شيء انجع من تعدد الحركات، وتنوع عناصر العرض المسرحي ومكوناته، واشتغالها وتشكيلها داخل سياقه. لهذا يلح على جماعية هذه العناصر وتناسقها لتحقيق ما يسميه بالعرض المتكامل. يقول: «انا اقتل الصورة كي احييها من جديد.. فالحركة عندي لا يمكنها أن تنضج او تثمر إلا في تعدديتها. كما أنني اعتمد الخطوط المتحركة كمنهج وكأرضية لرسم التشكيلات الحركية.. العمل المسرحي أو العرض المتكامل يتطلب منا خلق حلمة تربط المتحرك بالجامد والمتغير بالثابت، بمعنى آخر لا يمكن للتوابع أن تبقى جامدة أمام عيني»(٤).

والملاحظ أن محمد بلهيسي ظل وفياً لمنهجه في الاخراج، مرتبطاً بالتصور العام فيما يتعلق بتأثيث الفضاء الركحي، وإدارة الممثلين، أو ما سميناه بالرؤية الكرنفالية. فالعرض المسرحي عنده بمثابة حفل شعبي أو كرنفال يبهر العين ويمتع الأذن؛ تحضر فيه الحركية والفعل الجماعي، وتعدد الأفضية التي غالباً ما تمتد الى صالة الجمهور. بل ان بعض عروضه تبدأ من خارج قاعة العرض نفسها، وتنتهي الى الشارع أحياناً. وكثيراً ما يشرك الجمهور في الفعل المسرحي بترديد أغان ومرددات، أو بالقيام بأفعال تغني الأحداث، وما إلى ذلك ما يؤكد شبع بلهيسي بالرؤية الاحتفالية الداعية الى تكسير الحدود الوهمية بين الصالة والركح، وتجاوز الجغرافية الضيقة والمقننة للخشبة الايطالية، وجاهزية النص المغلق، والأداء المقنن سلفاً للممثل.

والجدير بالتذكير أن هذه السمة المتعلقة بمنهج بلهيسي في الإخراج، لا تنطبق على نصوص عبدالكريم برشيد الاحتفالية التي أخرجها فحسب، ولكنها تنطبق كذلك على كل النصوص الأخرى التي أخرجها لمؤلفين لم يتبنوا التصور الاحتفالي، مثل عبدالحق الزروالي، وأحمد العراقي، وقمري البشير، ومحمد المعزوز، والمرحومين محمد تميد، ومحمد مسكين، ومحمد الكغاط.

ففي مسرحية «صالح ومصلوح»(❖) التي أخرجها محمد بلهيسي، وقدمها ضمن فرقة «اللواء» خلال المهرجان الوطني الواحد والعشرين لمسرح الهواة بتطوان عام ١٩٨٠، نجده يدمج قاعة المتفرجين بالخشبة، ويدفع الجمهور إلى ترديد بعض الأغاني الشعبية، ويقدم الأحداث داخل فضاء المقهى بصفته فضاء مفتوحاً يسمح بمثل هذا الحوار المرتجل بين الجمهور والممثلين، ويساعد على كشف الخدع المسرحية حتى يدرك المتفرج أنه فعلاً في مسرح احتفالي مطالب بأن يشارك فيه:

حضور التراث في أعمال البلهيسي ظل يمثل السمة الثابتة لرؤيته الجمالية فيما يخص العرض المسرحي

المخرج: (يخاطب الجمهور) خوتنا لعزاز، الرحلة بدات والسما ضوات.

الخادم: (يخاطب رواد المقهى) بركاو من الغوات.

المخرج: غادي تساعدونا بشوية ديال السكات، وباب المناقشة راه مفتوح لكل واحد فيكم كيلمس فنفسه القدرة على الحوار.. معنا في الفرقة الثنائي هينة ومروزق، ومعاهم الفاكهي المحبوب ادريس بولحاين.

الرواد: (يصفقون).

المخرج: فال الخير.. كنشكركم على هذا التشجيعات اللي قبل وقتها، إنما ما فيها باس، والآن مع المسرحية(٥).

أما مسرحية (السرجان والميزان)، فقدمها بمطعم الحي الجامعي لكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بفاس سنة ١٩٧٧. وتبدأ الأحداث وسط الطلبة خارج المطعم، ويرغم الممثلون الطلبة على المشاركة في الفعل المسرحي عن طريق الارتجال، الشيء الذي جعل العرض لا ينطلق في موعده الأصلي كما حدده المخرج، ويتجاوز النص ما ألفه المؤلف عبدالكريم برشيد.

وفي مسرحية «عرس الاطلس» التي ألفها عبدالكريم برشيد أيضاً، نجد المخرج محمد بلهيسي يوظف مجموعة من الصيغ التعبيرية الاحتفالية التي تبرز شعبية العرض المسرحي. فقد استغل فضاء الموسم، وبنى عليه كل المكونات والملاحق الأخرى، كالخيام المنصوبة، وحلقات الرقص، والحرف الشعبية، والألعاب البهلوانية، والمقاهي التقليدية، وغيرها مما يدل على فضاء الموسم. وقد ساهمت هذه الملاحق في تأكيد الطابع الاحتفالي للعرض المسرحي، لأنها أرغمت الجمهور على المشاركة في الأحداث - ولو من بعيد - كما لو كان فعلاً في موسم حقيقي. وفي هذه المسرحية ايضاً، نجد أن المخرج جعل العرض مفتوحاً بدون مقدمة محددة، إذ تبدأ الاحداث من خارج القاعة. وحينما يدخل الجمهور، يجد الخشبة مفتوحة بلا ستائر، والراوي يحكي حكاية اطلس بشكل تلقائي كما لو كان في حلقة شعبية، والناس يتحلقون حوله ويسألون، ويحاورونه بشكل مرتجل.

ومثل هاته التقنيات الاحتفالية التي تتوسل بالارتجال، غالباً ما تتكرر في أعمال محمد بلهيسي المسرحية التي أخرجها، سواء أكانت من تأليفه، أم لمؤلفين احتفاليين كعبدالكريم برشيد الغزيرة مثل «السرجان والميزان» و«سالف لونجة» و«عرس الأطلس» و«ليالي المتنبي» و«على باب الوزير»، أم لمؤلفين آخرين مثل عبدالحق الزروالي في «صالح ومصلوح»، و«جنائزية الأعراس»، ومحمد تيمد في «ألف ليلة وليلة»، وأحمد العراقي في «عروة يحضر زمانه ويأتي»، ومحمد مسكين في «النزيف»، وقمري البشير في «يا قاضي القضاة»، ومحمد المعزوز في «الماء والقربان»، ومحمد الكغاط في «مقامات الكغاط».

إن هذا الولع بالطوابع الكرنفالية الشعبية التي طبعت جل أعماله المسرحية، تفيد ان محمد بلهيسي مجبول على الاحتفالية. وقد طبقها تلقائياً في عروضه قبل أن يتشبع بمبادئها عن وعي واقتناع حين ظهرت على شكل بيانات وتنظيرات. وكان انتماؤه لجماعة المسرح الاحتفالي من قبيل تحصيل الحاصل. فهو احتفالي بطبعه في ابداعاته، بل وحتى في حياته اليومية وعلاقاته مع المبدعين. وهذا ما فطن اليه المخرج عبدالمجيد فنيش حينما صرح بأن محمد بلهيسي «يتميز بتبني المقولات الاحتفالية قبل ان تصاغ في شكل بيانات. فالمتتبع لتجربة محمد بلهيسي في الاخراج من خلال أعماله الأولى يلمس بجلاء انغماس هذا الشاب - اخراجياً - في حيوية

احتفالية لم تجد آنذاك موجهاً ولا مرجعاً نظرياً تستمد منه قوتها ومشروعيتها»(٦).

ولا شك أن تجاربه المتنوعة، واحتكاكه بكبار المخرجين والكتّاب ساعده على إنجاح تجربته وإغنائها؛ بل وتوجيهها بوعي فني، وتأكيدها ضمن الأفق الاحتفالي. ولعل ارتباطه بعلمين كبيرين من اعلام المسرح العربي الاحتفالي يأتي على رأس هذه المؤثرات: الطيب الصديقي في الاخراج، وعبد الكريم برشيد في مجال التأليف والتنظير المسرحيين. فتأثير الصديق واضح بأسلوبه الاحتفالي الفنتازي في الاخراج واشتغاله على التراث. كما أن التوجه الاحتفالي لنصوص عبد الكريم برشيد يظل حاضراً بقوته، رغم أن بلهيسي غالباً ما يتصرف في النص المسرحي باعتماد أسلوب التقطيع. وفي هذا الصدد نشير إلى أنه يعد من بين المخرجين القلائل الذين يعتمدون أسلوب التقطيع المشهدي المنهج. وهو بذلك يوفر للتقنيين البطاقات التقنية الكفيلة بمساعدتهم على فهم تصور الإخراج، وتتبع مراحل تطور العرض.

والى جانب الصديقي وبرشيد، استفاد بلهيسي من تجربته الطويلة في المشاهدة، وحضور المهرجانات المسرحية الوطنية العربية والدولية. فمن المؤكد أن حضور المهرجانات والمواظبة على مشاهدة التجارب المسرحية المتنوعة يعد في حد ذاته تكويناً ذاتياً كفيلاً بإغناء التجربة الذاتية. فقد شارك في جل المهرجانات الوطنية لمسرح الهواة، ومهرجانات المسرح الاحترافي بالمغرب، ومهرجانات مسرحية عربية، كمهرجان قرطاج، وبغداد، وسوريا، والعراق، وفلسطين، والأردن، فضلاً عن المهرجان الدولي بأفنيون حيث استفاد من كبار المخرجين العالميين. بيد أن أهم شيء ينبغي أن نستحضره ها هنا ونحنُ نتحدث عن المؤثرات التي اغنت تجربة محمد بلهيسي، هو أن هذا الفنان يتكئ في تجربته الإخراجية على خلفية فنية ترتبط بذاته الخاصة. فهو يملك مواهب لا شك أنها من العوامل الأساسية التي وجهته نحو هذه الطوابع الكرنفالية للعرض المسرحي. فمن المعروف أنه خطاط وتشكيلي يعي جيداً جماليات فن الكاليغراف، وكيفية تشكيل الاحجام والمقاسات. كما أنه زجال يكتب الزجل، ويملك حسن الأداء، وفضلاً عن ذلك، فهو عاشق للتراث وأشكاله التعبيرية الشعبية منها على وجه الخصوص. وهذا ما يبرر تجليات هاته الموهبة في مكونات عروضه المسرحية منذ رحلته الأولى في عالم الاخراج المسرحي. وقد تفتقت هذه الموهبة واغتنت بنضج تجربته وممارسته الطويلة والمتنوعة.

وما يلاحظ كذلك، أن عروض محمد بلهيسي المسرحية تمثل نموذجاً للبرزخ بين الهواية والاحتراف. فمن جهة نلمس مدى ارتباطه بنصوص تجريبية هادفة تستجيب لأفق انتظار المتلقي الذي يرغب في مشاهدة عمل يحيل على الواقع، ويعالج قضايا لها علاقة بهمومه وطموحاته بوعي فكري متنور، ويتوسل في الوقت نفسه بالأساليب التجريبية في كيفية الاشتغال على مكونات العرض المسرحي، من ادارة الممثلين، وتشخيص، وتوظيف للجماليات البصرية في الإضاءة والألوان والأشكال، واستغلال الصيغ التعبيرية الشعبية بهاجس التجريب، والمغامرة الفنية، والعشق، كما هو حال عروض المسرحيين الهواة المغاربة في فترة تألق هذا المسرح.

استفاد الكاتب من تجربته الطويلة في مشاهدة وحضور المهرجانات المسرحية الوطنية والعربية والدولية في اغناء تجربته الذاتية

ومن جهة أخرى، نلمس صرامة التعامل الاحترافي مع التقطيع الركحي، وتأثيث الخشبة، وملئها بالديكورات الضخمة، والأدوات السينوغرافية المتعددة والمبهرة. وهي ميزة طبعت جل أعماله المسرحية عبر مسيرته الطويلة في هذا المجال. وهي التي أهلته للحصول على جوائز وألقاب في مجال الإخراج وطنياً وعربياً، لعل من أهمها جائزة الإخراج عن عرض «صالح ومصلوح» ضمن المهرجان الوطني الواحد والعشرين لمسرح الهواة الذي اقيم بتطوان سنة ١٩٨٠، وجائزة العمل المتكامل عن عرض «عرس الأطلس» ضمن المهرجان الثالث والعشرين لمسرح الهواة الذي اقيم بمدينة آسفي سنة ١٩٨٢، وجائزة أحسن اخراج ضمن مهرجان المسرح العربي الذي أقيم بقرطاج سنة ١٩٨٧ عن عرض «عرس الأطلس» أيضاً. كما نال جائزة احسن اخراج عن عرض «ليالي المتنبي» ضمن المهرجان الثاني للمسرح الاحترافي بالمغرب سنة ٢٠٠٠. وعن العرض نفسه أحرز جائزة الدرع الذهبي من مهرجان المسرح العربي بعمان من نفس السنة.

وإذا كان بلهيسي قد برهن على نزعته التجريبية المستمدة اصلاً من حقل مسرح الهواة الذي تربى في أحضانه، وفيه تكوّن حتى اضحى احد أهم أعلامه، فإنه برهن من جهة اخرى على مؤهلاته الاحترافية، وحنكته في إدارة العروض المسرحية الضخمة. وقد أكد ذلك حين اشرف على اخراج بعض المسرحيات التاريخية، أو الاستعراضية، أو تلك التي تسمى بالملاحم، وعرف كيف يتحكم في إدارة عدد كبير من الممثلين يفوق الخمسمائة، وبطاقم تقني ضخم، كما هو الحال في ملحمة «واحة الفرح» التي قدمها سنة ١٩٨٧ بالراشدية، و«ليلة سمر في ضوء القمر». وهي كلها أعمال تبرهن على أن محمد بلهيسي يجمع فيها بين عشق الهواية وصرامة الاحتراف. وهي معادلة صعبة يعمل جاهداً على تحقيقها بحضوره الإبداعي الدائم، وإصراره على الاجتهاد والتجريب، رغم بعض الثوابت الكرنفالية الاحتفالية التي تميز عروضه، لأنها كما قلنا جزء من ذاته وتكوينه. وهي التي تفرده عن غيره، ليصبح أسلوبه في الاخراج أسلوبه هو: به يتميز، وبه يعرف. والتميز كما نعلم مؤشر من مؤشرات الأصالة.

١- انظر الحوار الذي أجراه أمين عبدالله مع محمد بلهيسي بجريدة الميثاق الوطني المغربية بتاريخ ٩-١١-١٩٨٥، ص٧.

٢- عبد الكريم برشيد - المسرح الاحتفالي - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراته - ليبيا، ط١، ١٩٨٩ - ١٩٩٠ ص١٤٥.

٣- من حواره مع نضال محمد علي - جريدة الجمهورية العراقية ع٦٧٣٢ س٢١ بتاريخ ١٩٨٨/٧/٢٠.

٤- في حوار أجراه معه الحسين الشعبي، جريدة البيان المغربية بتاريخ ١٩٨٦/٨/٢٢، ص٥.

❖ هي من تأليف عبد الحق زروالي - مرقونة.

٥- مسرحية «صالح ومصلوح»، مرقونة.

٦- دراسة للإخراج في مسرحية عرس الأطلس - الملحق الثقافي لجريدة الميثاق الوطني المغربية بتاريخ ١٨-١٩ تشرين الاول ١٩٨٩، ص٣.

التناص في الدراسات النقدية العربية المعاصرة

أحمد طعمة حلبي- سوريا

أ- بدايات ظهور المصطلح وتطبيقه في الدراسات النقدية:

لعل من أوائل الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي أدخلت مصطلح التناص إلى النقد العربي المعاصر، واستخدمته في المجال التطبيقي، دراسة فريال جبوري غزّول، التي خصصتها لتحليل قصيدة محمد عفيفي مطر "قراءة". وقد استوحت غزّول، في تحليلها، جوهر مصطلح التناص، من دون أن تخوض في تفاصيله، ويمثّل تعريفها للتناص أبسط تعريف فهو: "تضمين نص لنص آخر، أو استدعاؤه، وفيه يتم تفاعل خلّاق بين النص المستحضِر بكسر الضاد، والنص المستحضَر بفتح الضاد" (١).

وأشارت غزّول إلى مصدرين من مصادر التناص عند مطر، وهما: التناص القرآني، والتناص الصوفي. فالتناص القرآني عنده تمثّل في حضور الآية الكريمة "سلام، هي حتى مطلع الفجر(٢)، عدة مرات، في القصيدة، على شكل لازمة، وقد كشفت غزّول عن غنى هذه اللازمة"الآية"، بالدلالات والإيحاءات، ولا سيما أنها مرتبطة بليلة القدر "المعراج"، وارتباطها بمعراج الشاعر إلى السموات. وقد شكلت هذه العلاقة بين النص الشعري والنص القرآني تفاعلاً خلّاقاً، غرضه الالتحام، والتوحد بالنص الأول(٣). والتناص الصوفي تمثل في حضور شخصية محيي الدين بن عربي في ثنايا القصيدة، من خلال قوله: "الحروف/ أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون" (٤).

ومع أن دراسة غزّول مبكرة، مقارنة بدراسات غيرها من النقاد العرب المعاصرين الذين تحدثوا عن التناص،فقد كانت بعيدة الغور في الجانب التطبيقي، وإن لم تكن الناقدة قد اهتمت إلا بالحديث عن بعض مصادر التناص وخاصة القرآني والصوفي، مستبعدة بذلك الحديث عن أشكال التناص. وربما كان عذرها، في ذلك، أنها لم تكن مهتمة في مقالتها، بدراسة التناص دراسة مقصودة لذاتها، وهذا ما أدى إلى غياب الجانب التنظيري في مقالتها.

ويشكل مصطلح التناص، من منطلق تشريحي، أهمية كبرى لدى عبد الله الغذّامي، الذي لا يستخدم هذا المصطلح صراحة، بل يستخدم مصطلح "تداخل النصوص" للدلالة على مصطلح التناص نفسه. والنص عند الغذّامي، يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة، والتعارض، والتنافس(٥).

يشكل مصطلح التناص من منطلق تشريحي اهمية كبرى عند الغذامي الذي لا يستخدم هذا المصطلح صراحة بل مصطلح تداخل النصوص

والكاتب لم يضع تعريفاً خاصاً ومحدداً للتناص، أو تداخل النصوص، فهو ينقل تعريفات كل من كرستيفا، وبارت، وشولز، وليتش...(٦) وغيرهم. والنص المتداخل، كما ينقل الغذّامي عن شولز، هو "نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع" (٧).

ويرى أن مبدأ "تداخل النصوص" تمرّ به كل النصوص. والكتابة عند الغذّامي إعادة تشكيل لأثر قرائي سابق، أو ثمرة لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية(٨). ويشكل مبدأ "تداخل النصوص " ركناً مهماً في دراسته التشريحية، لشعر حمزة شحاتة. كما يحلّل الغذّامي قصيدة للشاعر علي الدميني بعنوان "الخبت" على ثلاثة مستويات، يشكل مستوى المداخلة أهم مستوى فيها. ولا نجد لدى الغذّامي حديثاً عن أشكال التناص، سوى ما ذكره عن المعارضة الشعرية، التي هي في رأيه مثال بسيط للنص المتداخل(٩).

ويقدّم لنا محمد مفتاح دراسة دقيقة ومفصلة، من ناحيتي التنظير والتطبيق، لمصطلح التناص، إذ يناقش عدداً من النقاط التي تتعلق بهذا المصطلح. ويشير مفتاح بداية إلى وجوب التمييز بين مصطلح التناص من جهة، ومصطلحات: "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السرقات" من جهة أخرى.

والتناص عنده: "تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" (١٠). ويرى مفتاح أن الظاهرة التناصية شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم(١١). وللتناص عند مفتاح شكلان، هما:

١- المحاكاة الساخرة "النقيضة".

٢- المحاكاة المقتدية "المعارضة".

ويشير مفتاح إلى ما أسماه "آليات التناص"، التي تتخذ أشكالاً عدة، وأهمها:

أ- التمطيط: ويحصل بأشكال مختلفة منها:

١- الأناكرام: وهو الجناس بالقلب: "قول لوق"، وبالتصحيف: "نخل نحل".

ثم الباركرام: وهو الكلمة المحور، التي يبني عليها الشاعر قصيدته كلها.

٢- الشرح: ومعناه أن يكون هناك بيت أساسي، أو قول شائع في القصيدة، يعمد الشاعر إلى توضيحه، وتمطيطه في صيغ مختلفة.

٣- الاستعارة بأنواعها المختلفة....

ب الإيجاز: وذلك كالإحالات التاريخية، وضرب الأمثال في الشعر القديم.

ويثير مفتاح عدة قضايا من قضايا التناص. إذ يشير إلى ما أسماه "التناص الداخلي، والتناص الخارجي". فالتناص الداخلي هو محاورة الشاعر أو الكاتب نصوصه السابقة نفسها. أما الخارجي فهو محاورة الشاعر أو الكاتب نصوص غيره.

ويتحدث مفتاح عن مقصدية التناص، فيرى أن للتناص ثلاث وظائف:

١- مجرد موقف لاستخلاص العبرة: وذلك كمعارضة شوقي لسينية البحتري.

٢-تصفية حساب، ودعوة لاستخلاص العبرة: وذلك كقصيدة ابن عبدون "الدهرية".

٣-موقف من التقاليد السائدة، أو التوفيق بينها: وذلك كتناص أبي نواس مع الشعر الجاهلي، الذي هدف إلى التهكم من تلك التقاليد الشعرية السائدة.

وفي بحث آخر له، حول التناص، يرى مفتاح أن الهدف من التناص يكمن في إحدى علاقتين:(١٢) إما التعضيد، وإما التنافر. وتتمخض كلٌّ من هاتين العلاقتين عن ثلاثة مفاهيم، فالتعضيدية تتمخض عن: ١- التبجيل ٢- الاحترام ٣- الوقار. أما التنافرية فتتمخض عن: ١- الاستهزاء ٢ ـالسخرية ٣- الدعابة. ويقرر مفتاح في النهاية أن التناص: "ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين، حيث يُعتمد في تمييزها، على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته" (١٣).

ونستخلص مما سبق، أن دراسة مفتاح تتسم بالجدة والعمق، على الرغم من بعض الخلط الذي وقع فيه ، بين أشكال التناص وآلياته، وبعض القضايا التي أثارها حول هذا المصطلح، واعتماده ـربما كلياً - في تحليله لآليات التناص في قصيدة ابن عبدون "الدهرية "، على نظريات برس وكريماس ولوران جيني، ذات الطابع المنطقي والرياضي الإحصائي. مما جعل دراسته تلك مجرد عملية منطقية ورياضية إحصائية(١٤)، تهتم بالشكل من دون المضمون. ولكنّ هذه الملاحظات التي ذكرناها لا تقلل من أهمية هذه الدراسة، وخاصة أنها من أوائل الدراسات التناصية في النقد العربي المعاصر.

ولا نجد لدى صبري حافظ تعريفاً خاصاً ومحدداً لمصطلح التناص،

أو حديثاً عن أشكاله، وآلياته، ولكنّ حافظاً يناقش الطريقة التي تتم

بها عملية التفاعل التناصي، حيث يلح على ما أسماه "المقترب التناصي المعرفي "Cognative Inter-textral Approach الذي لا يمكن فهم أي نص أدبي فهماً كاملاً بدونه. وهذا المقترب الذي يقترحه حافظ لدراسة النص الشعري، ينطلق من جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري، الذي يمتد من أقدم نص في اللغة التي تنتمي إليها القصيدة، حتى أحدث نص فيها(١٥).

ويمتد هذا التفاعل ليشمل المجالات المعرفية الأخرى، إذ إن تعامل النص الأدبي مع هذه المجالات، ما يلبث وبسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبي- أن يمر عبر المرشح التناصي، حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل، ومشارك في النص الشعري(١٦). فالنص إذن، كما يرى حافظ، يقوم بعملية تفاعل وتمازج مع نصوص أخرى، ومن ثم تتم عملية تحوير أو تغيير في بعض المكونات، عن طريق الإحلال، أو الإزاحة،أو الإضافة، أو الحذف، ليستقيم النص على عوده في النهاية.

دراسة مفتاح تتسم بالجدة والعمق على الرغم من الخلط الذي وقع فيه بين أشكال التناص وآلياته.

وقد خلت دراسة حافظ من أي تطبيق عملي يشرح هذه العملية التفاعلية بين النصوص، ما عدا إشارته السريعة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور "الشمس والمرأة" في ديوانه "تأملات في زمن جريح " (١٧)، ولم يكن حافظ أيضاً، مهتماً بتقديم تنظير موسع لمصطلح التناص، بقدر اهتمامه بإبراز عملية التفاعل التناصية، وارتباطها بما يطرحه حول الشعر والتحدي وإشكالية المنهج.

ولا ينفرد توفيق الزيدي بتعريف خاص للتناص، وإنما يورد تعريفي فريال جبوري غزّول، ومحمد مفتاح (١٨) وينطلق منهما، إذ يسير على خطى محمد مفتاح فيشير إلى مصطلحات: المعارضة، والمناقضة، والسرقة. وكذلك الشرح، والتكرار، والإيجاز، ولكنّ من دون أن يشرحها، أو يصنفها ضمن أشكال التناص، أو آلياته....

ويشير الزيدي، معتمداً على تحليل غزّول لقصيدة محمد عفيفي مطر "قراءة"، إلى نوعين من التناص، هما:(١٩) ١- التناص الداخلي، وهو يختص في عنوان

النص الشعري، وعلاقته بالمستوى الدلالي للنص الشعري كَكل. ويدخل ضمن هذا النوع، تفاعل نصوص الشاعر فيما بينها. ٢- التناص الخارجي، وهو تفاعل النص الشعري مع نص آخر، وذلك كالعلاقة بين قصيدة "قراءة " والنص القرآني.

وقد انفرد الزيدي عن بعض النقاد العرب المعاصرين، بتطويره لما ذكرته غزّول، حول فاعلية القراءة، وأثرها في اكتشاف النص وسبر أغواره، وما تحدث عنه عبد الله الغذّامي، حول تفسير القصيدة نفسها بنفسها، عن طريق القراءة (٢٠)، فاستحدث مصطلح "تناص القراءة"، وله وجهان: داخلي وخارجي. فالتناص الداخلي، يحصل إذا كانت القراءة الداخلية للنص يفسّر بعضها بعضاً، وينتجه. أما التناص الخارجي، فيتم في حال ارتباط لذة القراءة بالقراءات السابقة لنصوص أخرى(٢١).

وواضح أن الزيدي متأثر فيما يخص تناص القراءة بآراء أصحاب نظرية التلقي، وبما كتبه رولان بارت، حول النص والأثر الأدبي، حيث هنالك دائماً، مؤلف فعلي للنص، هو القارئ الذي يعيد إنتاج النص(٢٢).

ويتناول إبراهيم رماني مصطلح التناص، في دراسته "النص الغائب في الشعر العربي الحديث"، ويعني رماني بالنص الغائب: "مجموع النصوص المتسترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالته"(٢٣). وهذا يعني أن كل نص شعري يتألف من عدد كبير من النصوص، التي تداخلت وتمازجت فيما بينها، وشكلت نصاً جديداً.

ويشير رماني إلى صعوبة تحديد النص الغائب "النص المتناص معه" في الشعر العربي الحديث، بسبب تباين طرق استخدام الشعراء لهذا النص، والتي تتخذ ثلاثة أشكال:(٢٤)

١- الاجترار: ويعني إعادة صياغة النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه، أو هو نوع من التضمين.

٢-الامتصاص: ويعني إعادة صياغة النص الغائب وفق المتطلبات الحديثة للتجربة الشعرية، وتمثله برؤية جديدة تخدم دلالات القصيدة دون نفي أصله.

٣-الحوار: وهو إعادة صياغة النص الغائب على نحو آخر، بحيث تضاف إليه أجزاء، أو تسقط عنه أجزاء أخرى.

ويمثّل رماني للنص الغائب بقصائد من الشعر العربي الحديث للسيّاب، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش، وأدونيس، وعفيفي مطر، وخليل حاوي....

وربما كانت مناقشة رماني للتناص وأشكاله، مناقشة عامة وغامضة، إذ لم يستطع من خلال دراسته هذه أن يقدم، لا تنظيراً واضحاً، للتناص وأشكاله، ولا ممارسة تطبيقية موسعة لتلك الأشكال التي عرضها، كما أنه لم يحدد من خلال الأمثلة الشعرية، التي أتى بها، مايقصده بالاجترار، والامتصاص، والحوار، مكتفياً بعرض تلك الأمثلة دون تصنيف،ودون تفريق بين شكل وآخر، وهذا ما أدى إلى اختلاط تلك المصطلحات: الاجترار، الامتصاص، والحوار، في ذهن القارئ.

ونجد أخيراً، غياب الإحالة، أو المرجعية النقدية، التي اعتمد عليها رماني، سواء الأجنبية منها أم العربية، سوى ما نقله عن كرستيفا: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" (٢٥).

ولا نجد لدى نعيم اليافي تعريفاً محدداً لمصطلح التناص، وإنما بعض التعريفات، التي تشير إلى مفهوم التناص، والتي استنتجناها من حديث اليافي عما أسماه "صور التناص "، وهي عبارة عن: "جمل، أو عبارات، أو أسماء، أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية، أو العاميّة، أو الأجنبية، لفتحة عليها والحوار معها، في رؤية وموقف أو قضية، وتتخذ شكل الأقنعة، والمرايا، والكتابات، والرموز، والشخصيات، والتعليقات، أو سواها" (٢٦).

انفرد الزيدي عن بعض النقاد العرب المعاصرين بتطويره كما ذكرت "غزّول" حول فاعلية القراءة وأثرها في اكتشاف النص وسبر أغواره

وواضح أن هذا التعريف للصور التناصية، ينطبق على مصطلح التناص، لكنّ اليافي يتحدث هنا عن التناص بوصفه صورة شعرية، تعتمد على الإشارة، أو التلميح، وتهتم بالفكرة، أو الموقف فقط، من دون أن تحفل بالشكل الذي صِيغ به النص المستحضَر، وطريقة حضوره. ففي قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، ترد الصورة الإشارية على هذا النحو:(٢٧)

تكلمي. تكلمي
فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظمئٌ يطلب المزيدا
"ماللجمال مشيها وئيدا
أجَنْدلاً يحملن أم حديدا".

فقد ضمّن أمل قصيدته هذه، بيتاً كاملاً اقتبسه من قصيدة لزنوبيا "الزباء" ملكة تدمر وهو:(٢٨)

ما للجمال مشيها وئيدا   أجندلاً يحملن أم حديدا

ومن الجلي أن عملية التناص في قصيدة أمل، تقوم على الاقتباس الحرفي والكامل، حيث يرد بيت الزباء كاملاً كما رأينا - في قصيدة أمل، وليست هي مجرد صورة إشارية، كما يسميها اليافي.

ومن الجدير بالذكر أن اليافي، قد أشار إلى هذه الصور التناصية في بحث متقدم له، تحت عنوان "الصور الإشارية" (٢٩)، التي تتميز عن مصطلح "التضمين" البديعي في النقد العربي القديم، من حيث كونها أداة تعبيرية، لها مهمتها ووظيفتها، على حين ليس من هدف للتضمين البديعي، إلا الزخرفة والتزيين، وإبراز مهارة الشاعر القديم، وقدرته على التلاعب بفن الشعر، كما يرى اليافي، مع العلم بأن الاقتباس في الشعر القديم لا يهدف كله إلى التزيين والزخرفة والتلاعب بفن الشعر.

وتتنوع الصور الإشارية عند اليافي، وتتعدد نماذجها، وأول نموذج لهذه الصور، إثارة رؤية سابقة ومقارنتها برؤية حالية للموضوع نفسه. وثانيها إثارة مضمون قصيدة سابقة تتقاطع مع مضمون قصيدة لاحقة في الجو العام. وثالثها إثارة فكرة معينة، سواء أكانت تلك الفكرة فلسفية أم أدبية.. ويؤكد اليافي أن الصور الإشارية في الشعر العربي المعاصر، لها وظيفة أساسية، إذ تشكل جزءاً مهماً من تجربة الشاعر المعاصر، وهدفها إقامة حوار بين الشاعر المعاصر والقديم(٣٠)، وليست مجرد إضافة يضيفها الشاعر إلى قصيدته، أو اقتباس، أو عدوان على أملاك الآخرين.

ب- استمرار الممارسة النقدية تنظيراً أو تطبيقاً أو كليهما معاً:

يناقش أحمد قدور ظاهرة التناص في مقالته "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث" من خلال عرضه ونقده لعدد من الإسهامات النقدية العربية المعاصرة في هذا المجال، كدراسات الغذّامي ومفتاح ورماني....

ولعل هذه الدراسة تمتاز من غيرها بمنهج واضح ومفصل، فقد ناقش أحمد قدور أولاً تعريف التناص عند هؤلاء النقاد، الذين عرض إسهاماتهم، ثم تحدث عن أقسام التناص، حيث رأى أن التقسيم يمكن أن نتناوله من جانبين:(٣١)

فالتناص من حيث التقصد أو عدمه، يقسم إلى قسمين: الأول اعتباطي غير مقصود، وهو يرد بصورة لا واعية، ويسميه قدور " المكوّنات"، والثاني قصدي واع، ويسميه "المظاهر". وينقسم التناص، بالنظر إلى ظرفَ الاحتواء، إلى داخلي وخارجي، فالداخلي أن يحاور المبدع آثاره السابقة نفسها، أما الخارجي فهو أن يحاور المبدع آثار غيره.

ويعرض أحمد قدور لأشكال التناص، عند هؤلاء النقاد، ويقدّم في نهاية دراسته، اقتراحاً خاصاً لدراسة التناص يقوم على: (٣٢)

١- النظر في "النص الغائب" بحسب مرجعه، وموقعه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

٢- النظر في الشكل الدلالي للتوظيف، وهو الشكل الذي ينبئ بالنص الغائب، كأن يكون الشكل نصاً محدداً، أو مفردات تُعاد صياغتها، أو معطيات دلالية، دون نقل أي مبنى من النص الغائب، أو إشارة مركزة عبر "عنوان" النص، أو العزف على مكوناته الموسيقية.

٣- النظر في وظائف هذا الشكل الوارد، أو المحال عليه، من النواحي اللغوية والبلاغية النقدية والموسيقية، والاعتماد، في استخراج ذلك كله، يكون على السياق الدلالي ومعطيات العمل من داخله.

ويقترح قدور إخراج ما سماه "بالمكونات" من دائرة التناص، ويقصر التناص على ما دعاه "بالمظاهر"، لأن المكونات كما يرى قدور، لاتسمح بالإجراء النقدي التناصي، لأن الناقد بله القارئ هو منه على شك وظنون (٣٣).

وفي الواقع يمكن أن تُدرس المكونات في دائرة ما نسميه "بالتناص الإشاري"، وذلك حين يحيل النص المتناص، أو يشير إلى مصادر ثقافية متنوعة "أسطورة، نص ديني، نص أدبي، تاريخ...". بشكل خفي، ربما يستعصي اكتشافه على القارئ ذي الثقافة العادية أو المتوسطة، أما القارئ ذو الثقافة العالية، فيكتشفه من دون أي عناء. ولا يعنينا في دراسة تلك المكونات، ورودها الواعي أو غير الواعي في النص المتناص، وما يهمنا فقط، هو إشارتها البعيدة، أو القريبة إلى النص المتناص معه.

ويقترح قدور أيضاً تخصيص مصطلح "تداخل النصوص"، للدلالة على دخول نص على شكل مقاطع، أو أجزاء يُعاد ترتيبها للحوار بين النصين الغائب المستحضَر، والراهن المستحضِر. وتمثل قصيدة "الموت بينهما" لصلاح عبد الصبور مصطلح "تداخل النصوص" خير تمثيل.

وأخيراً، نرى أن الاقتراح الثلاثي الذي عرضه قدور لدراسة التناص، اقتراح معقول وجدير باعتماده منطلقاً لدراسة التناص، ولكنْ بعد تطويره، وإدخال التعديلات المناسبة، وخاصة أنه قد أشار إلى دراسة مصادر التناص، وأشكاله، ووظائفه،وإن كانت إشارته إلى الوظائف تختص بالنواحي البلاغية واللغوية من دون أن تهتم بالنواحي الفكرية والمضمونية.

ويغيب الجانب التنظيري في دراسة مفيد نجم، حول "التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران"، ما عدا إحالات سريعة إلى تعريفات كلٍّ من كرستيفا، وبارت، وصلاح فضل،....وتختلط لدى نجم أشكال التناص مع مصادره ومقاييس حضوره، إذ يقول: " والحقيقة أن للتناص أشكالاً مختلفة، منها ما يُدعى بتناص الخفاء، ومنها ما يسمى بتناص التجلي..." (٣٤). ثم يقول:" وللتناص أشكال مختلفة، فهناك التناص الديني، أو التراثي، أو الأسطوري، أو الشعري"

(٣٥).

ولا غرو أن ما تحدث عنه نجم من أشكال التناص، لا يدخل ضمن تصنيف الأشكال، إذ إن ما يدعى بتناص التجلي، وتناص الخفاء، ليس من أشكال التناص، بل هو مقياس يقاس به مدى حضور نص في آخر، من حيث الوضوح أو الغموض. وكذلك فإن التناصات الدينية، أو التراثية، أو الأسطورية، أو الشعرية.. لا يمكن أن تصنف ضمن الأشكال، بل ضمن مصادر التناص أو مرجعياته.

لكنّ الجانب التطبيقي الذي اقتصرت عليه دراسة نجم، كان موفقاً، فقد استطاع نجم، من خلال حديثه عن التناص الديني " القرآني والإنجيلي والتوارتي"، والتناص الشعري في شعر محمد عمران، أن يحلل مفهومي التحويل وقد قصد به الجانب اللغوي، والامتصاص وقد قصد به الجانب الفكري أو المضموني، تحليلاً عميقاً، وأن يكشف عن مدى ثراء النصوص العمرانية بالتناصات الدينية والشعرية، القائمة على هذين المفهومين.

وتعرّض عبد الملك مرتاض لدراسة التناص في كثير من مقالاته(٣٦). وفي أقدم دراسة له يعرّف التناص بأنه: "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق" (٣٧). وهو أيضاً: "تضمينات لاواعية أو تلقائية، تقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص" (٣٨).

ويرى مرتاض أن التناصية شرط لقيام كل نص، وهي تلازم المبدع مهما كان شأنه، فلا بد لأي نص أياً كان نوعه، من أن يعتمد على نص سابق، ويحاوره، ويقيم معه علاقة. فالكاتب أي كاتب لا يستطيع أن يكتب نصاً، إلا باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته، من نصوص سابقة، ومخزون ثقافي(٣٩).

والعلاقات التناصية عند مرتاض، تتخذ أحد شكلين: إما أن تكون مرئية مباشرة، أو غير مرئية وغير مباشرة. ومعظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني. ويؤكد مرتاض في دراسة متأخرة له حول مصطلح التناص وحوار النصوص أن مصطلحات التناص، والسرقة الأدبية، والمعارضة، والاقتباس، ليست في حقيقتها، إلا شكلاً واحداً من أشكال العلاقات التناصية، بتسميات متعددة.

والتناص عنده في أبسط صورة: تشرب مبدع آخر، إما بآرائه، وإما بأسلوبه(٤٠). أو هو: "تحاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها" (٤١). وبناءً على هذا، فإن كل نص هو تشرب، وامتصاص، وتنسم، ومحاذاة، وملامسة...من نصوص أخرى (٤٢).

ويشير مرتاض إلى أن المعارضة لا تختلف عن التناص، إلا في الهدف، فالمعارضة هدفها المناوأة، أما التناص فإنه بالإضافة إلى تضمنه معنى المناوأة، قد يكون من باب الإعجاب، أو التلطف،أو التبرك... (٤٣) وواضح أن الاقتباس نوع من أنواع التناص، إذ إن السيميائية كما يرى مرتاض قد أدخلته إلى مجال التناص، بعد أن كان منضوياً تحت لواء البلاغة. ويدخل ضمن التناص- عند مرتاض الاستشهادات بنصوص أجنبية عن النص الأصلي(٤٤). ويُلحق هذا المصطلح بالاقتباس. ويتخذ التناص لدى مرتاض، أشكالاً عدة، ومن أهمها: ١- التناص المباشر أو التام. ٢- التناص الضمني أو الناقص. ٣- التناص العائم أو المذاب، وهو تناص لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع.

وينقسم التناص من جانب آخر، بالنظر إلى المبدع، إلى: تناص ذاتي، وتناص غيري. فالتناص الذاتي أن يحاور المبدع نصوصه نفسها، أما التناص الغيري، فهو محاورة المبدع نصوص غيره. ويخلص مرتاض إلى أنه ليس هناك نص صاف نابع من الذات، وإنما هناك دائماً امتزاج بين الذاتية والغيرية(٤٥).

تتنوع الصور الاشارية عند اليافي وتتعدد نماذجها مثل إثارة رؤية سابقة ومقارنتها برؤية حالية للموضوع نفسه

ويلح مرتاض على أن التناص ليس إلا شكلاً من أشكال السرقات الأدبية، التي عرفها النقد العربي القديم، وهو يأخذ على النقاد العرب المعاصرين إهمالهم نظرية السرقات الأدبية، وتهافتهم السريع على تبني المصطلحات الأجنبية، من دون تمحيص أو تدقيق، وخاصة أن هدفهم الأول في ذلك، هو إظهار فهمهم للحداثة، ورمي الآخرين بالتخلف والجهل(٤٧٨).

ولا يقتصر التناص لدى مرتاض، على المجال الأدبي، بل ينسحب على مجالات غير أدبية، كفنون النحت والموسيقا والتصوير والهندسة والتكنولوجية (٤٧)... ويرى أنه من العسير اقتراح مصطلح لائق ينبثق عن التناص، ويدعو مرتاض إلى التفكير بجدية في هذه المسألة، وإبقائها مفتوحة أمام منظّري الأدب(٤٨).

وفي نهاية دراسته هذه يثير مرتاض قضية يرى أنها على غاية كبيرة من الأهمية، وتتعلق فيما أسماه "التناص الغيري"، الذي يتمثل في تقليد الشرق للغرب، والجنوب للشمال، والضعف للقوة، والتخلف للتطور. ويدعو مرتاض إلى إخراج "التناص" من إطاره السيميائي، ووضعه في إطار حضاري عام، يقوم على مبدأ الأخذ والعطاء، ويرفض مبدأ الأخذ من دون العطاء.

ولعل دراسة مرتاض حول التناص، هي بحق من أفضل ما كتبه النقاد العرب المعاصرون، من حيث فهمها لجوهر مصطلح التناص، بوصفه علاقة تفاعلية بين النصوص. ونحن نقر كما أقر مرتاض بأن السرقة الأدبية والاقتباس والمعارضة تمثل أشكالاً متنوعة من أشكال التناص، وأن الكتابة هي في النهاية، مزيج من الذاتية والغيرية. ولكننا نختلف مع مرتاض في عدة نقاط، نجملها فيما يلي:

١- يرى أن التناص غير التناصية، دون أن يوضح الفرق بينهما، على حين أن كثيراً من النقاد، يرون أن مصطلحات: التناص، التناصية، تداخل النصوص، البينصية ... هي ترجمات متعددة لكلمة Inter-textuality الأجنبية، والاختلاف في الترجمة ناشئ عن الاجتهاد في تفسير تلك الكلمة.

٢- تفتقر الدراسة إلى الدقة في تحديد المصطلحات، فمرتاض حين يقسم التناص إلى ثلاثة أشكال: التناص المباشر، والضمني، والعائم، لايقوم بتعريف تلك الأشكال، ولا يضع حدوداً أو ضوابط تميز كل شكل من الآخر.

٣- إقحامه ما أسماه "التناص الغيري"، الذي قصد به تقليد الشرق للغرب، والضعيف للقوي،... فهذا الذي قصده، لا يندرج ضمن دراسة "التناص"، بوصفه مصطلحاً لغوياً وأدبياً، وخاصة أن مرتاضاً، يقصد بهذا المصطلح معنىً واسعاً يشمل مختلف نواحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية...

ومن بين معظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي ناقشت التناص تنظيراً وتطبيقاً، تتميز دراسة شجاع العاني "الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي"، بتنظير مسهب ومفصّل، وممارسة تطبيقية واضحة، أظهرت فهم العاني العميق للتناص، وأشكاله، وآلياته. ولعل هذه الدراسة من أفضل ما كتب حول التناص حتى الآن، فقد ناقش العاني فيها تعريفات التناص، كما وردت عند المنظّرين الأوائل: "باختين وكرستيفا"، ومن جاء بعدهم من النقاد الأجانب والعرب "تودوروف وجيني ومفتاح..."وغيرهم. ثم تحدث عن بعض قضايا التناص المتعلقة بأنواعه وأقسامه "التناص الداخلي والخارجي، والتناص في الشكل والمضمون". وأفاض الحديث عن أشكال التناص، محاولاً تطبيق ذلك على الشعر العربي المعاصر، وناقش بعض الدراسات النقدية المعاصرة، التي تحدثت عن التناص، كمقالة عبد الله إبراهيم "تناص الحكاية في القصة القصيرة"، ومقالة عبد الواحد لؤلؤة عن "التناص مع الشعر الغربي "...

وحاول العاني أن يصنف أشكال التناص، فوجد أنها تقسم إلى ثلاثة أشكال:

١- التناص الظاهر أو الصريح:(٤٩)

ويعني وجود نصوص متداخلة في نص المبدع، تشكل جزءاً من الموروث الثقافي الجمعي، كالنصوص الدينية، والأساطير...وهذا النوع سهل الاكتشاف من قبل القرّاء، إذ يلحظ القارئ في النص الجديد وجود إشارات صريحة، تشير إلى النص القديم، أو يجد فيه اقتباسات واضحة من النص القديم. ومن أوضح الأمثلة على هذا النوع، قول الشاعر سامي مهدي: (٥٠)

تستوطنني دالية المعري في كل يوم
فأمشي بخفة ويقظة
لئلا أرفس جمجمة أحد الأسلاف.

فهذا المقطع يحيلنا فوراً إلى قول المعري في داليته المشهورة:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

٢-التناص المستتر: (٥١)

ويقوم على تذويب نصوص الآخرين، أو أجزاء منها في نص المبدع، وإعادة صياغتها من جديد، ومن ذلك قول السيّاب:(٥٢)

الليل كتنور من أشباح البشر
خبزٌ يتشق نيرانه
والضيفة تأكل جوعانة
من هذا الزاد..ومرجانة
كالغابة تربض بردانة.

فقد توجه السياب إلى الآية القرآنية " أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه" (٥٣)، التي تصور الذي يغتاب الآخر كمن يأكل لحم أخيه ميتاً، فعمل على تذويب الصورة الواردة في الآية، وصاغها بطريقته الخاصة.

٣- التناص نصف المستتر: (٥٤)

وهو يقوم على التلميح دون التصريح، ويتم هذا التلميح في عنوانات النصوص أو في متنها، وبطريقة خفية. ويمثل العاني لهذا النوع بقصة "الصرخة ١٩٧٢" لمحمد خضير، حيث عمد القاص إلى نثر بعض العلامات، التي ترشد إلى مصادر نصه. ويرى العاني أن اكتشاف النوعين الثاني والثالث يحتاج إلى ثقافة جيدة من القارئ، أو إلى قاسم مشترك بين المبدع والقرّاء.

ومع أن دراسة العاني تعد رائدة في هذا المجال، كما أوضحنا آنفاً، فإنها تفتقر إلى بعض الدقة والتماسك والترتيب، فالناقد ينتقل من فكرة إلى أخرى، دون أن ينهي أياً من الفكرتين، كما يؤخذ على الناقد انزلاقه وراء كلام الآخرين، وتبنيه لآرائهم في بعض

الأحايين، دون مناقشة أو تروٍّ، ومن ذلك تبنيه لقول أحد النقاد، أن التناص قانون النصوص جميعاً، ومعلوم أن هذا القول ليس صحيحاً دائماً، كما أن ظاهرة التعميم غير مستحبة في الموازين النقدية. ولم يتحدث العاني عن وظائف التناص، على الرغم من أنه قد أشار في بداية دراسته إلى أنه سيناقش معنى التناص، وخصائصه، وأنواعه، ووظائفه.... ورغم كل ما ذكرنا من ملاحظات، تظل هذه الدراسة، من أعمق ما كتب عن التناص، إذ قدّمت تحليلاً دقيقاً وواضحاً لمصطلح التناص، مبتعدة في ذلك، عن الدراسات التي جعلت من التناص مجرد علاقات منطقية، تقوم على الإثبات أو النفي، والموافقة أو المخالفة.

الحواشي

(١) غزول. فريال جبوري "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر" مجلة فصول ملف "الحداثة في اللغة والأدب ج١" م٤، ع٣، ١٩٨٤ ص١٨٧ .
(٢) القرآن الكريم، سورة القدر، الآية: ٥.
(٣) غزول "فيض الدلالة " ص ١٨٠.
(٤) المصدر السابق، ص١٨١.
(٥) الغذّامي "الخطيئة والتكفير" ص٣٢٧.
(٦) المصدر السابق، ص ٣٢٤ ومابعدها.
(٧) المصدر السابق، ص٣٢٥.
(٨) الغذّامي "لماذا النقد اللغوي سؤال من نصوصية النص " مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٠٤ نيسان ١٩٨٨ ص١٥.
(٩) الغذّامي "الخطيئة والتكفير" ص٣٢٥.
١٠) مفتاح.محمد "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط٣، ١٩٩٢ ص١٢١.
(١١) المصدر السابق ص١٢٣.
(١٢) مفتاح "دينامية النص" المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٤ ..٨٥
(١٣) مفتاح "تحليل الخطاب الشعري " ص١٣١.
"١٤) بوسع القارئ أن يعود إلى القسم الثاني من كتاب مفتاح "تحليل الخطاب الشعري "، المخصص لتحليل قصيدة ابن عبدون "الدهرية"، والذي يبدأ من ص ١٧١ وحتى ٣٤٢، ليجد مصداق مانقوله، من غلبة الطابع المنطقي والإحصائي الرياضي على التحليل.
(١٥) حافظ. صبري "الشعر والتحدي إشكالية المنهج" مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع ٣٨ آذار ١٩٨٦ ص٧٧.
(١٨٠) المصدر السابق ص ٧٧.
(١٧) المصدر السابق ص٨٠.
(١٨) الزيدي. توفيق "قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب" مجلة الموقف الأدبي،دمشق،ع١٨٩ كانون الثاني ١٩٨٧ص١٧.
(١٩) المصدر السابق ص١٧-١٨.
(٢٠) ينظر في ذلك: الغذّامي. عبد الله "كيف نتذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول "ملف الحداثة في اللغة والأدب ج٢) م٤، ع٤، ١٩٨٤ ص٩٧وما بعدها.
(٢١) الزيدي "قضايا قراءة النص الشعري" ص٢٠.
(٢٢) ناظم. حسن "مفاهيم الشعرية " المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ٤٥ "هامش".
(٢٣) رماني. إبراهيم "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" مجلة الوحدة، الرباط المغرب، ع ٤٩ تشرين الأول ١٩٨٨ص٥٣.
(٢٤) المصدر السابق ص٥٤.
(٢٥) المصدر السابق ص٥٣.
(٢٨٠) اليافي، نعيم "أوهاج الحداثة"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،ط١، ١٩٩٣، ص٢١٢ نقلاً عن كوهن. جان " بنية اللغة الشعرية " تر: محمد الولي، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
(٢٧) المصدر السابق ص٢١٢.
(٢٨) الطبري. محمد بن جرير "تاريخ الأمم والملوك" تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤، ٦٢٧/١.
(٢٩) اليافي "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث" اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص٣٥٣.
(٣٠) المصدر السابق، ص٣٥٤.
(٣١) قدور. أحمد محمد "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث" مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية،ع٢١، ١٩٩١ص٢٥١ ومابعدها.
(٣٢) المصدر السابق، ص٢٦٣.
(٣٣) المصدر السابق، ص٢٥٢.
(٣٤) نجم. مفيد "التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران " مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣١٩ تشرين الثاني ١٩٩٧ص٤٧.
(٣٥) المصدر السابق ص ٤٧.

(٣٨١) هذه المقالات هي:١- "في نظرية النص الأدبي" مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٢٠١ كانون الثاني.١٩٨٨ ٢- "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" مجلة علامات، السعودية جدة ع ١٠، ١٩٩٠. ٣- "الكتابة أم حوار النصوص؟" مجلة الموقف الأدبي ع٣٣٠ تشرين الأول ١٩
(٣٧) مرتاض "في نظرية النص الأدبي"ص٥٥.
(٣٨) المصدر السابق ص٥٧.
(٣٩) المصدر السابق ص٥٥.
(٤٠) مرتاض "الكتابة أم حوار النصوص؟" ص١٤ .
(٤١) المصدر السابق، ص١٥.
(٤٢) المصدر السابق، ص ١٥.
(٤٣) المصدر السابق، ص١٤.
(٤٤) المصدر السابق، ص ١٤.
(٤٥) المصدر السابق ص١٨.
(٤٨١٦) المصدر السابق ص١٦.
(٤٧) المصدر السابق ص١٨.
(٤٨) المصدر السابق، ص١٨.
(٤٩) العاني. شجاع "الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي" مقالة ضمن كتابه المخطوط "دراسات في الأدب والنقد" ص٩٦.
(٥٠) المصدر السابق، ص ٩٦ -٩٧.
(٥١) المصدر السابق، ص٩٧.
(٥٢) المصدر السابق، ص٨٩.
(٥٣) القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية: ١٢.
(٥٤) العاني "الليث والخراف المهضومة " ص٩٧.

. **المصادر والمراجع**

- القرآن الكريم.

حافظ.صبري: الشعر والتحدي ـإشكالية المنهج،مجلة الفكر العربي المعاصر،بيروت،ع ٣٨ آذار،١٩٨٦.

- ابن رشيق القيرواني:
- رمّاني. إبراهيم: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، الرباط، ع٤٩ تشرين الأول، ١٩٨٨.

- الزيدي. توفيق: قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ١٨٩ كانون الثاني، ١٩٨٧.
- الطبري. محمد بن جرير:
- العاني. شجاع:
- الغذّامي. عبد الله:
- غزّول. فريال جبوري:
- قدور. أحمد:

تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤.

الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي، ضمن كتابه المخطوط: دراسات في الأدب والنقد، بلا تاريخ.

الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨.

كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، ملف "الحداثة في اللغة والأدب ج٢)م٤،ع٤، ١٩٨٤.

لماذا النقد اللغوي- سؤال من نصوصية النص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠٤ نيسان، ١٩٨٨.

فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، ملف "الحداثة في اللغة والأدب ج١)، م٤، ع٣، ١٩٨٤.

١٩٩٦.

الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع ٢١، ١٩٩١.

- مرتاض. عبد الملك:
- مفتاح. محمد:
- ناظم. حسن:
- نجم.مفيد:
- اليافي.نعيم:

فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة السعودية، ع ١٠، ١٩٩٠.

في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق،ع ٢٠١ كانون الثاني، ١٩٨٨.

الكتابة أم حوار النصوص؟ مجلة الموقف الأدبي، دمشق،ع٣٣٠ تشرين الأول، ١٩٩٨.

تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط٣،١٩٩٢.

دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت،ط٢، ١٩٩٠.

مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

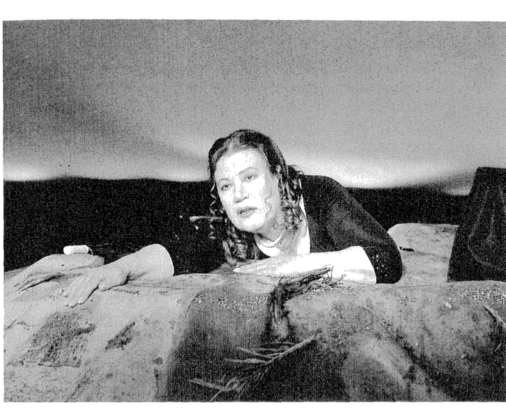
التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣١٩ تشرين الثاني، ١٩٩٧.

أوهاج الحداثة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٣.

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.

الخطاب المسرحي
بين سؤالي الهوية وما بعد الحداثة

د. حسن عطية*





يعاود المثقف العربي اليوم فحص خطابه الثقافي، ضمن محاولات اعادة النظر في رؤيته للعالم، التي صاغها زمناً، ثم فوجئ بتغير العالم من حوله، وهو ما زال بعد أسير رؤيته القديمة وخطابه المتكرر، ومن ثم راح يعيد النظر في هذا الخطاب الثقافي، بتجلياته الإبداعية المختلفة، في ضوء خبراته المعرفية الجديدة، التي تنير له الطريق للنظر الى تراثه الثقافي المحمل بكل ارث ماضيه، والمتموضع في فضاء مكاني محدد الجغرافيا، والذي هو بعض من ذاكرته العقلية والوجدانية، وبعض من ممارساته الحياتية اليومية، وبعض من هويته القومية، ويستهدف في الوقت ذاته لحظته الآنية المحطمة لأية حدود جغرافية، والعاملة على فتح الفضاءات المكانية بإنجازات الانترنت والسماوات التلفزيونية المفتوحة والشركات المتعدية الجنسية واتفاقات الجات الاقتصادية والنصوص غير مغلقة الأفق، مما خلق أمامه على مر العقود الفائتة، وبشكل خاص في السنوات الأخيرة، تعارضاً بين تراث يمتلك خصوصيته بتمحوره في المكان، ومفهوم عولمي البناء ينسف المكان ويجتاز الحدود، وهو ما يهز بالتالي مفهوم التراث ذاته، ويضع على كاهل الخطاب المسرحي العربي، كأحد تجليات الخطاب الثقافي، مهمة شاقة في كيفية الارتباط بزمانيته دون ان يفقد ذاتيته الخاصة، وهي مهمة ليست بالسهلة، فكيف له أن يحافظ على وجوده داخل حدود المكان، وزمانه يدمر كل الجدران، ويخترق كل فضاء، ويأتي بجحافل عسكرية من خارج الأرض تحتلها باسم تحرير سكان هذه الأرض من فكرها القديم.

يكشف ذلك عن هذا التحدي الفكري الخطير الذي يواجهه المجتمع العربي في السنوات الأخيرة، وهو ما قد يفقده هويته في سديم آني يتجاوز كل الهويات القومية، أو يدفعه للردة والتقوقع داخل شرنقة ماضوية منبتة الصلة بتقدم لحظته الراهنة، وكل من المسارين فادح الخطورة، فانسحاق العقل العربي أمام جبروت التقدم التكنولوجي (الغربي)، لا يقل خطورة عن انفصال هذا العقل عن هذا التقدم التكنولوجي الذي يضم الى جانب طبيعته الغربية طابعاً انسانياً يجعله ملكاً لكل البشر، ويجعل التقاعس عن اللحاق به والإمساك بجوهره جريمة لا تقل عن جريمة وأد العقل الآني في صحراء الماضي الذي كان.

لقد نجح التقدم التكنولوجي الغربي في هدم أيديولوجيات ذات أسس فكرية قوية، وفي غزو بلدان ذات حضارة عميقة الجذور، وفجر فنوناً حداثية ذات وهج جمالي واعلامي ضخم، ودفع بالمغلوب لتبني أفكار ونظريات الغالب بشكل فيه قدر كبير من استلاب الوعي وانفصاله عن هموم مجتمعه المحلي وقضاياه القومية، واغترب المسرح العربي بنخبه المثقفة عن مشاكل أمته واحتياجات جماهيره لتغيير اوضاعها الفكرية والمادية المهترئة، بعد أن أصيب هذا المسرح بلعنتين متزامنتين هما: الهوية العربية الخالصة، والتجريبية الما بعد حداثية ذات البعد الغربي، علا صوت الأولى فيما بين الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، تزامناً وتوافقاً مع ظهور دعوات القومية العربية، فكانت البداية مبشرة نظرياً، غير ان البحث عن هوية قومية للمسرح العربي، سرعان ما انحرف عن مساره بتعلقه بالشكل المندثر دونما ادراك للعلاقة التفاعلية بين الشكل الفني ومحتواه الفكري ورؤية صناعة الكلية للعالم في لحظة زمنية معينة، تجعل لهذا الشكل حضوراً في زمن، غياباً أو تغيراً في زمن آخر، فالاراجوز وخيال الظل ومجالس البساط وجلسات السامر والحكاواتي وصياغة المقامات وغيرها من

اشكال التعبير الفني العربية القديمة، كان من الصعب ابتعاثها في زمن تجاوزها وأنتج اشكالاً مغايرة للتعبير الجمالي عن واقع المجتمعات الحديثة، وعليه أدى التفتيش عن ملامح خاصة للمسرح العربي في هذا الاتجاه الى وصوله لطريق مسدود، صار الشكل فيه منفصلاً عن محتواه الفكري، وعجز هذا الشكل (العربي) عن نقل أحلام المجتمع العربي في التغيير، فتوقف الابداع عبره، وأفسد مسيرة جيل شاب تلقف دعوات الستينيات وتجارب السبعينيات، فعجز عن أن يأتي بالجديد في الثمانينيات وحتى اليوم.



كانت بلورة الوجود الذاتي / القومي في مواجهة الآخر ثمرة طبيعية لزمن الصحوة العربية، وتفتت هذا الوجود وتفتت تجلياته الجمالية كان تعبيراً طبيعياً ايضاً عن زمن الانكسار وتقبل وجود الآخر مغتصباً للأرض، ومحتلاً للجغرافيا، ومدمراً للتاريخ، ومستلباً للعقل، وبنفس المنهج الفاصل بين الشكل الفني ومحتواه الفكري، تم استيراد نظريات شكلانية وليدة مجتمعات غير مجتمعاتنا، وتم (تقليد) عروض تجريبية ذات رؤى مخالفة لرؤانا للحياة، وانفصل مسرحنا خلال العقد الاخير من الزمان عن جمهوره الذي يصارع الحياة خارج جدران مسارح نخبه الثقافية الصغيرة القائمة وسط العواصم العربية، المتطلعة للذوبان بسرعة بحكم السياسة والاعلام في مخططات الآخر المنتصر.

لذلك كان لا بد لنا اليوم من التوقف لمساءلة الذات المبدعة عما قدمته خلال العقود الأخيرة من انجازات تفيد هذه الأمة، وتعمل على تنوير وعيها بحاضرها، أملاً في تغيير الواقع المتردي الذي تعيشه، كما لا بد لنا من اعادة تقييم الخطاب الثقافي العربي، ليس بهدف تطويعه لأفكار هذا الآخر المنتصر، وليس ايضاً بالمقابل من أجل شحنه بمقولات انتهى زمانها وواقعها، وانما بغية استعادة وضعه على الطريق السليم الذي كان في بدايات عصر التنوير العربي الحديث، أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، أملاً في أن يتخلص هذا المثقف من شيزوفرينيته، التي تجعله ينادي صباحاً بالكفاح المسلح ضد غاصب الأرض والعرض والكرامة، ويقف مساء في فضاء المسرح يصنع ابداعاً مناقضاً لدعوة الصباح، مما يفقده مصداقيته، ويكشف في نفس الوقت عن الدور الذي يتحمله المثقف المفكر والمبدع في ما آل اليه وضع مجتمعنا العربي من مسرح منعزل عن جماهيره وسينما هابطة ودراما تلفزيونية فجة وتعليم فاسد وإعلام مزيف واقتصاد منهوب وعقول مستلبة وأراضٍ محتلة.

ولأن المسرح بتاريخه وطبيعته ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان، انبثاقاً وفعلاً وتلقياً، فهو وليد احتياج جمعي محدد المكانية والزمانية يتطلب حدوثه ويطوره في الاتجاه الذي يريده ويمتعه ويفيده، فلا أحد يستطيع ان يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة اليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الابداع والتلقي، فهكذا كان الحال مع الفراعنة، سلطة دينية وسياسية وشعباً، حينما ارادوا من المسرح ان يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل فيه بالإله المحتفى به داخل فضاء المعبد المتعدد القاعات والشعائر، ويكتفى فيه بتقديم القرابين وطرح الموعظة الحسنة، بنفس المفهوم الكنسي اللاحق الذي حاول حصر المسرح بنمطه الاغريقي والروماني المنفتح المكان في العصر الاوروبي الوسيط داخل الوعظ الأخلاقي الديني، أو حتى بذات الفهم الشيعي لاحتفالات كربلاء الدينية الشعبية، والتي يصبح الفعل الشعائري الحي فيها هو القدح المعلى على الايهام به، ولذلك لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر، رغم وجود مجموعة من الاشكال الاحتفالية الشعبية ذات العلاقة الظاهرية بالمسرح، لكنها ليست بالمسرح المتعارف عليه والمستمر في تعدد صيغه الجمالية، لأنه لم يكن هذا المسرح الجمعي مؤسساً داخل رؤية العرب الفكرية في الحياة، ولم يكن بالتالي ثمة احتياج اجتماعي وثقافي اليه، فالفلسفة الدينية تحتم الخضوع للإله الواحد، والفكر السياسي يقرر ضرورة الانصياع لرأي الحاكم الأوحد، سواء أقام في دمشق أو بغداد او اسطنبول، والتفكير في مناقشة السلطة الدينية أو الدنيوية والمدعومة منها، يعد خروجاً على الناموس، وهرطقة وزندقة ومخالفة لرأي الأمة، وخلخلة لفضاء المكان المستقر.

لذلك لم تكن ترجمة «أبو بشر متى بن يوسف القنائي» لكتاب (فن الشعر) لأرسطو للعربية في اوائل القرن العاشر الميلادي، مجرد ترجمة لغوية ركيكة ومغلوطة ناتجة عن النقل عن طريق لغة وسيطة هي اللغة السريانية فقط، وانما لأن المجتمع العربي لم يكن وقتذاك بحاجة لهذا الفن المتعدد الصوت، ولم يكن يملك فناً مسرحياً يتوافق مع المصطلح الدرامي المتحدث ارسطو عنه، وهذا ليس عيباً أو نقصاً معرفياً في ذاته يستلزم الدفاع المستميت عنه بالمغالطة، كما ان المجتمع الأوروبي المنقول عنه هذا النص الارسطي، كان قد غاب المسرح زمنذاك عن فضاءاته المكانية الدنيوية، منذ سقوط الامبراطورية الرومانية، وتسيّد الروح المسيحي الأوحد والمتقشف في زمن العصور المظلمة، ومع ذلك فمع حلول عصر النهضة، وسعي اوروبا لإحياء ابداعات الأمس البعيد، وصياغة ابداعات جديدة منسوخة ومتجاوزة الأنماط القديمة،

لأن المسرح بطبيعته ظاهرة اجتماعية فهو وليد احتياج جمعي محدد المكانية والزمانية

لم يفكر العرب المحتكين بالتواجد وبالتجارة مع جنوب اوروبا، في نقل هذا الفن الذي لا يتوافق مع (فن الشعر) العربي واغراضه المحصورة في الحماسة والهجاء والمديح والرثاء والغزل وغيرها، والمتقوقع في الصوت الواحد السابح في الفلوات لاقتناص الكلم المبهر داخل حدوده المكانية.

رغم ان العرب عاشوا زمناً في اسبانيا حتى خرجوا منها رسمياً عام ١٤٩٢م، مع بداية تألق عصر النهضة الأوروبي وبداية انتشار المسرح في ربوع الأندلس وقتذاك، وظهور أول مسرحية مدنية كاملة بعد هذا الخروج الرسمي للعرب بسنوات سبع فقط، وهي مسرحية (لاثليستينا) الدنيوية للكاتب «فرناندو دي روخاس»، مما يعني أن المسرح بنمطه الديني الاخلاقي كان موجوداً زمن وجود العرب باسبانيا، الا انهم أبوا أن يعرفوه وهم على أرضه، ورفضوا ان يحملوه مع خروجهم لأرضهم، ربما لصيغته الدينية المسيحية وقتذاك، وحتى عندما انتقلت بعض الفرق الاسبانية لتقديم عروضها الدنيوية بأرض تونس للموريسكيين الذين خرجوا فيما بعد من شبه الجزيرة الايبرية في اوائل العقد الثاني من القرن السابع عشر، واستقر جانب كبير منهم بالأراضي المغاربية، لم ينتبه العرب لهذا الفن المتعدد الصوت والرأي، حتى بدأت قبضة الخلافة العثمانية تضعف، والتقت رغبات الاستقلال مع الدعوات القومية التي اجتاحت العالمين القديم والجديد أواخر القرن الثامن عشر، وتحرر العرب من الشعور الديني في صراعهم مع العدو المحتل، فولد المسرح من حدة الصراع بين الأنا الغربية والآخر الغربي.

وفي زمن الانسلاخ عن الرحم العثماني المبطن بالدين، والحبو على أرض الاستقلال الوطني، وبداية تبلور مفهوم قومي للشعب العربي، يحاول أن يؤصل وجوده داخل دوائر تاريخية فرعونية أو فينيقية أو كنعانية، او داخل دوائر جغرافية بحر متوسطية أو عربية، قدم العرب المسرح في البداية منسوخاً عن الغرب الاوروبي، ومختلطاً بالاحتفاليات الشعبية السائدة في الحياة اليومية الجماهيرية من جهة، وعروض الملاهي الليلية التي يهفو اليها الاثرياء الجدد وجنود المحتل من جهة اخرى، فالواقع السياسي طرح فكرة الحوار مع الآخر، والواقع الثقافي كان بحاجة للتعبير عن نفسه في حدود ما هو متوفر له وقتذاك من فنون العرض الجماهيري، غير أن المسرح كبنية درامية وكعرض مسرحي، الذي عرفه العالم العربي اواسط القرن التاسع عشر، لم يتطور تطوراً بنائياً وفكرياً من احتفالاتنا الشعبية، وانما عرفناه عن الغرب، في ذات اللحظة التي كان عالمنا العربي مشغولاً فيها بقضايا التحرر الوطني، والتي تطرح بالضرورة على المثقف العربي قضية الخصوصية، والتي تولد بذات الضرورة معركة شرسة بين المحافظة على الهوية القاصرة بعد عن اللحاق بركب الحضارة، والسعي لتطوير المجتمع الذي يعني حتمية الارتباط بما أنجزه الآخر المرفوض سياسياً، ومن ثم يتولد صراع آخر بين فكرة الانغلاق على الذات وتضخيم وجودها في مواجهة الآخر المستعمر الغربي، وفكرة الانفتاح على العالم والنهل من منجزاته، باعتبارها منجزاً إنسانياً يتجاوز الجغرافية.

صاغ النقاش مسرحيته الأولى «البخيل» (١٨٧٤) استهداء بنص موليير الشهير والمعروف بذات العنوان، الا انه حاول تجذير هذا النص الدرامي في البيئة العربية، وصياغته بشكل يتفق وينسجم مع الذائقة العربية وقتذاك، تلك التي تميل الى الطرب والكلمة المغناة، فضلاً عن أنه وهو يعيد سبك (الذهب الافرنجي) في هيئة عربية، راح يمزج بين

المسرح بنمطه الديني الأخلاقي كان موجوداً زمن وجود العرب باسبانيا إلا أنهم رفضوا تعريفه بذلك وهم هناك ورفضوا حمله عند خروجهم

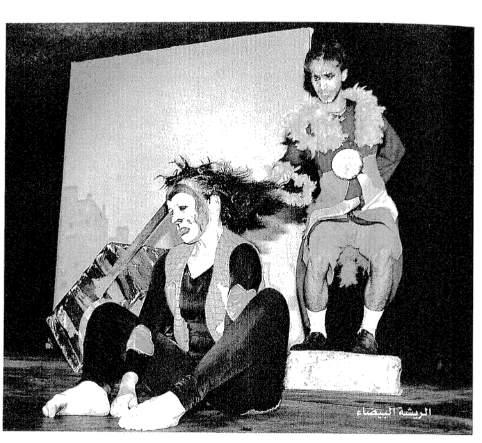
نص كلاسيكي اوروبي، ونوادر شعبية عربية، وحوارات فصيحة مطعمة باللهجة اللبنانية وبعض الاحالات للهجات عربية وتركية وفقاً لطبيعة الشخصيات المتحدثة، ووفقاً لمستوياتها الاجتماعية، فقد أدرك «مارون النقاش» منذ البداية ان للمسرح طبيعته الخاصة في صياغة الحوار الدرامي، ومادته الخاصة المستلهمة من واقع الحياة اليومية وهمومها، وبنيته الخاصة التي لم يجد لها شبيهاً في الحياة الثقافية العربية، فراح ينقل البنية الغربية الكلاسيكية الصياغة، والتي تعتمد على فصول خمس، وجوقة متحدثة ومشاركة في الاحداث، وخاصة وهو يتخذ البنية الدرامية المولييرية نموذجاً يحتذيه ويسير على هديه، ورغم انه نموذج كان يتلقى الضربات وقتذاك في وطنه اوروبا، من الدراما البورجوازية من جهة، ومن الدراما الرومانسية من جهة اخرى، الا ان النقاش انحاز للنموذج المولييري لأنه النموذج الذي يحقق له ابداعاً جمالياً يتفق وذائقة الجمهور الذي يعرفه «النقاش» ويتقدم بمسرحه له، وهو جمهور (النخبة) من الاعيان والحكام وأثرياء المجتمع البيروتي فضلاً عن التجار الذين يشكلون النواة الأولى للشرائح العليا من البرجوازية العربية الوليدة وقتذاك، ومن ثم كتب «النقاش» نصه الأول بالشعر، وقدمه على أنه «رواية مضحكة كلها ملحنة»، بمعنى انها مسرحية كوميدية في قالب الأوبريت الغنائي، ثم قدم بعده مباشرة نصه المسرحي التالي المستلهم مادته من التراث العربي مباشرة، معيداً سبكه في القالب الغربي المعرب، وهو نص (أبو الحسن المغفل)، وتوالت الأعمال بعده خلال النصف الثاني من القرن العشرين تتأرجح بين البناء الدرامي الغربي، والمادة العربية الجذر والمذاق.

ثم جاء القرن الأخير في الألفية الثانية، ليجد الواقع الوطني في العالم العربي كله يمور بالحركة ضد الاحتلال الفرنسي والانجليزي والاسباني والايطالي، وليجد الواقع الفكري يمتلئ بدعوات البحث عن الهوية المستقلة، حيث تختلط الاسلامية بالفرعونية بالبحر متوسطية، وليجد الواقع السياسي يبحث عن الديمقراطية والتعددية الحزبية، وليجد الواقع الاجتماعي منشطراً حول قضايا سفور المرأة والتعليم بين الدين والعلم، وليجد المسرح ذاته متذبذباً بين جمهور يعشق الطرب ويفرض على فرق «سليمان القرداحي» و«سلامة حجازي» تقديم الفواصل الغنائية بين الفصول التراجيدية، وجمهور اجنبي ومتفرنج لا يجيد اللغة العربية ويتطلب من المسرح نمطاً لغوياً جديداً يمزج اساساً بين اللغتين العربية والفرنسية، مقدماً ما يسمى بـ«الفرانكو اراب» في الكباريهات، وجمهور محلي يبحث عن المتعة في الضحك، ولا يجد الكاتب الذي يصيغ له رؤيته الساخرة للحياة في أعمال مسرحية، فيقدم له المسرح المنسوخ عن الفودفيلات الفرنسية والمقتبس عنها والزاخر بها مسرح «نجيب الريحاني» و«علي الكسار» فضلاً عن جمهور قليل يعشق الجدية ويبحث عن العروض العربية المشابهة لعروض الفرق المستجلبة، فيقبل بشرائحه الاجتماعية العليا على تراجيديات «جورج أبيض»

المهجور المتعلق بمأثور الكلم عن المسرح الحي، وانتظر المسرح طويلاً حتى ظهر المبدع المعبر عن واقع ثائر يبحث عن ذاته، ويميل للكشف عن هويته، ويسعى لوضع يده على المشترك بين عناصر الأمة الواحدة، أملاً في بلورة وجود متميز له داخل معترك الصراع الدولي المتعدد الأقطاب والفلسفات والقوى.

طرح المسرح العربي في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات اشكالاً متعددة من محاولات التأصيل وتجذير بنيته في ارض الواقع، فكان الحديث عن السامرية المصرية والحكواتية الفلسطينية / اللبنانية، والاحتفالية المغربية، فضلاً عن محاولات الرجوع للتراث العربي، نهلاً من المقامات وحكايات الف ليلة وليلة، منذ المصريين «توفيق الحكيم» فـ«الفريد فرج»، مروراً بالمغربي «الطيب الصديقي»، وصولاً للأردني «غنام غنام»، الى جانب الاهتمام باستلهام الحكايات الشعبية عند المصري «نجيب سرور» والتونسي «عز الدين المدني»، ثم مع اعمال «يسري الجندي» و«أبو العلا السلاموني» و«سمير عبدالباقي»، و«بهيج اسماعيل»، و«محمد الفيل» جنباً إلى جنب الجهد المتميز لصياغة عروض شعبية ذات طابع نخبوي عند المخرج «سمير العصفوري» ومن لف لفه متمركزاً في العاصمة، وذات طابع جماهيري عند المخرج «عبدالرحمن الشافعي» ومن سار على طريقته، خاصة في الاقاليم. غير أن نهاية القرن العشرين وضعت هذا المسرح المستلهم لتراثه الشعبي في مأزق حاد بين محاولات التأصيل دعماً لهوية مصرية عربية متجانسة ومختلفة عن هويات أخرى، ومحاولات اللحاق بعالم تذوب فيه الهويات القومية، باسم العولمة، وما بعد الحداثة.

كما توازى مع مأزق التأصيل في زمن العولمة، مأزق سحب البساط من دراما العقل والوجدان الحي، وقيام النقد بتدشين المقولات الداعية لـ«مسرحة المسرح»، والتمحور حول المسرح الجسدي والحركي، إلغاء لأية علاقة بين الفن والواقع، واكتفاء بالتأويل السيميولوجي للعرض المسرحي، مع اعلاء متعمد لدور المخرج على حساب الكاتب المجبر على التواري، ومن هنا نشأت إشكالية جديدة أمام المسرح العربي، فكيف يمكن له التعبير الحقيقي عن متغيرات واقعه؟ والكلمة مطاردة برقابة نقدية، والتجريب ومهرجاناته الدولية مفروضان بأمر المؤسسات الرسمية، والعولمة تضغط بنمطها الغربي الأوحد على الخصوصية العربية، وسلطة الجسد فاقت سلطة الفكر، والإبداع الجاد للمسرح أصبح، كما هو في كافة المجالات الأخرى من سينمائية وقصصية وشعرية وتشكيلية وغيرها، نخبوياً ينزوي في القاعات الصغرى، يثرثر صغار المثقفين حوله، بينما يكتفي النقاد بالأحاديث الملغزة عنه في مجالات متخصصة لا تبيع أكثر من ألف نسخة


الريشة البيضاء

وعروض الاوبرا الغربية، تاركاً بقية شرائحه الطبقية منغمسة في ميلودرامات «يوسف وهبي» التي انتهزت فرصة المساحة الفارغة التي تركتها ثورة ١٩ الجماهيرية في مصر، بعد تقلص نتائجها، وتحول ثوارها الى مسؤولين حكوميين داخل الأنظمة القائمة، مما خلق في النفس شعوراً بالاحباط، فسادت الميلودراما الاجتماعية النقدية الزاعقة، جنباً الى جنب المسرحية الانتقادية الساخرة، التي تستخدم أشكال التعبير الشعبية من (تبادل القافية) للأنماط المتداولة للعمدة (البصباص) والنوبي الطيب.

وسط محاولات تأسيس مسرح عربي وفقاً للنمط المستجلب من الغرب، ظهرت اول اشكاليات الابداع امام كاتب المسرح العربي، وهي كيفية تعريب المتن الغربي ثم صياغة مضمون عربي خالص في بنية درامية غربية، والمضمون هنا ليس مجرد الفكر المصبوب في وعاء قابل لاستقبال أي مضمون، وانما هو فكر متعضون في بنية جمالية تحتوي على الحكاية والشخصيات وتطورهما وتغير مصائرهما بفعل حدث درامي ينتهي الى غير ما بدأ به، أي اكتشف المبدع الجديد ان المسرح ليس بحكاية مصاغة في قالب حواري، وانما هو رؤية متكاملة، ديمقراطية الفعل الجمعي، ديمقراطية الصياغة الجماعية، ديمقراطية التلقي الجماهيري، ولذا كان لا بد ان يتعثر هذا المسرح الوليد في مسيرته، حتى يحقق المجتمع تحرره الكامل، سياسياً واجتماعياً، ويسعى بالفعل لتطبيق الديمقراطية لكل الشعب، وليس لشرائح طبقية فيه، وتتجلى بذلك تلك العلاقة الجدلية بين الفن والواقع، فالأول وليد الثاني والمتفاعل معه والمؤثر عليه.

وعليه ترك الكاتب الجاد المسرح الجماهيري لأهله وفرقه، وتعلق بحبال الأدب الرفيع، فاعتزل في البداية «توفيق الحكيم» الناس بحوارياته الذهنية في برجه العاجي، وابتعد «عزيز اباظة» بشعره


بعض المشاركين في ورشة الدمى

يتيمة على امتداد الوطن العربي بأكمله.

ورغم أن مفهوم العولمة أو الكونية قد ظهر في مجال الاقتصاد أولاً، إلا أن سعي أصحابه لفرضه على العالم بكافة اصعدته، قد دفع الثقافة للانتباه والتحرك لهذا التحدي الجديد أو المتجدد وطرح استجاباتها له، فالمتغيرات الاقتصادية في أي مجتمع، تؤثر بالحتم سلباً أو ايجاباً في أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها، والعولمة في أبسط تعريف لها تعني تحقيق «تعاون حقيقي يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات»، ويشكل هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحد يواجه ثقافة أي مجتمع، أو ما نسميه بالثقافة الوطنية، والتي تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع، وهو تحد يتجاوز في ذاته تحديات الماضي التي تمترست حول الفضاءات المكانية من أرض وماء وخيمة، ثم دارت حول العقائد الدينية والأيديولوجية، الى ان تمركزت اخيراً حول مفهوم صراع الثقافات والحضارات، بعد أن أعلنت الأنظمة الرأسمالية القطيعة مع التاريخ الذي كان قبل نهايات القرن الماضي، وذلك بعد نجاحها في الانتصار بترسانتها التكنولوجية على الأيديولوجيات الاشتراكية والشيوعية، التي عجزت بدورها عن تحقيق ما طرحته أمام شعوبها من أفكار طوباوية عن مدن العدل والرخاء الفاضلة، فضلاً عن قدرة الأنظمة الرأسمالية على تطوير ذاتها، وطرحها لمفهوم العولمة، الذي يستهدف فيما يستهدف الغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيديولوجية فكر أوحد، هي ايديولوجية الممتلك لهذا الفكر وأدوات فرضه على العالم، بعد أن تحول هذا العالم الى قرية صغيرة.

غير أنها قرية محكومة، أو يسعى البعض لأن تحكم بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم وتحركه كما تشاء، وتمارس دور المشرع والقاضي والشرطي معاً، وهي بالتأكيد قيادة المجتمع الرأسمالي الغربي بزعامة الولايات المتحدة الامريكية الداعية لحرية الفكر والعقيدة والتعبير، وهي الحرية التي لا تعني رفض التناقض الفكري، وإنما تأكيده وخلق صراع حيوي بين اطرافه، فحرية الفكر نقيض لشموليته، وحرية التعبير نقيض للبطش به، وحرية العقيدة نقيض لتسيد عقيدة واحدة يقال انها الصحيحة والمطلقة والدائمة، والخروج عليها هو خروج على الشرعية الدولية والفكر المتقدم، وفنون الحداثة.

ومن ثم فإن أول التحديات التي تواجهها الثقافة الوطنية في أي مجتمع اليوم، هي (شمولية الثقافة الغربية) وهيمنتها باسم العولمة، وهي نوع جديد من التحدي الثقافي يتطلب استجابة تقف في وجه محاولات اخضاع الذات القومية (العربية) لذات قومية أخرى (غربية الفكر / أمريكية القوة) تدعى العالمية، وتخلق صراعاً دموياً بين الثقافات، نعته صامويل هنتنجتون يوماً باسم (صدام الحضارات)، وأكد فيه ان الصراعات المهمة والملحة والخطيرة في العالم الجديد «ستكون صراعاً بين شعوب تنتمي الى كيانات ثقافية مختلفة»، ولإنهاء حالة الصراع هذه لا بد من القضاء على هذه الكيانات الثقافية المختلفة، والمتعارضة مع الكيان الثقافي المعبر عن الكيان السياسي المنتصر، والذي رفع شعار القضاء على الارهاب سلاحاً في وجه كل فكر مخالف له، وصدر لنا نظريات ما بعد الحداثة لوأد كل خصوصية ثقافية نمتلكها، وقام بعملية غسيل دماغ كاملة على مستوى العالم كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بأن اعادة هيكلة انظمة التبادل التجاري والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتماً الى ارتفاع عام في مستوى العيش والتطور الاجتماعي بشكل

اوبريت الافتتاح

يحقق مزيداً من العدالة للمجتمع، وقد كشف الواقع، وما زال يكشف عن أكذوبة هذه المعجزة العولمية، ففجوة اللامساواة تزداد بين الدول بعضها البعض، وداخل الدولة الواحدة، وسياسات الانفتاح على السوق العالمي تؤدي الى التقليص في الإنفاق العام، ولا سيما في مجالات التعليم والثقافة، وتقديس الفكر العولمي يؤدي للقضاء على الانتماء الوطني، كما أن العولمة بعقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطي وممارساته الحياتية، وذلك لأن الديمقراطية، والتي تعني حكم المجتمع بممثليه المنتخبين لصالح هذا المجتمع، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع تتفكك فيه الدولة، ويحكمه رأس المال، وتتحكم فيه الشركات المتعدية الجنسية، ويخضع صاحب القرار السياسي والثقافي فيه لمالك أدوات الانتاج الاجنبي.

هذه النزعة الشمولية واللاديمقراطية للعولمة تفرض على الثقافة في المجتمع القومي كالمجتمع العربي، تحدياً قوياً، خاصة في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية، منذ زمن الاغريق حتى زمن الحاجة اليه بالوطن العربي أواسط القرن التاسع عشر، فالمسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولي، ويتحول الى مونولوج صارخ أو صامت في ظل غياب الديمقراطية، فضلاً عن كون هذا المسرح معبراً عن الموروث الثقافي للمجتمع المنبثق منه، مما يعني انفصاماً حاداً بين هذا المسرح ومجتمعه اذا ما عبر هذا المسرح عن موروث ثقافي لمجتمع آخر غير مجتمع التلقي، ومن ثم فإن محاولة عولمته هي في حقيقتها اغتيال لهذا المسرح وغربنة له، وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله الى مجرد (سلعة) تلبي احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه ولا تؤدي لدفع المجتمع للتقدم.

ان تحويل المسرح الى سلعة يأتي وفق منظور العولمة ايضاً الداعي الى «تسليع كل شيء وتحويله من منطق (القيمة) إلى منطق (المنفعة)»، فيصبح المسرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد استعمالها، وتتحول انتاجياً الى (تجميع) لعناصر ومفاهيم مستوردة، مثل السيارة والثلاجة وجهاز التلفزيون، والتي بدأت تضار بدورها مع الغاء الجمارك على السيارات المستوردة، أما المسرح (الوطني) فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له، في زمن وصل فيه نمط الإنتاج الرأسمالي الى نقطة الانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول، الى عالمية دائرة الإنتاج واعادة الانتاج ذاتها، ومن ثم لم تعد الدول الرأسمالية الغربية تقف عند حدود (تصدير) المنتج الصناعي والفكري الينا، في اطار عالمية الإنتاج والابداع وانتقالها من المركز الى الاطراف، وانما بدأت العمل على التدخل في (انتاج) هذا المنتج الصناعي والفكري على أرضه، في دول الاطراف، وراح المثقف منا يصنع المنتج الثقافي الذي يتواءم مع مواصفات السلعة العالمية والقيم الفكرية التي تحملها، مما فصم العلاقة بين هذا المثقف العولمي، والواقع الذي يعيشه، وانعكس ذلك على خواء المسارح الجادة (المثقفة) من جماهيرها، وتحول الكثير من نقادنا الى ببغاوات تتشدق بمصطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح المقدم او المطلوب تقديمه، واكتفت الشرائح المثقفة - وغير المثقفة - من الطبقة المتوسطة المغتالة بتلقي الأفلام السينمائية مفرغة المعنى سقيمة الاحساس، وباستقبال الدراما التلفزيونية المعبرة بشكل كامل عن انكسارها وتراجعها الاجباري في العقدين الأخيرين من الزمان عن لعب أي دور مؤثر في المجتمع، باستثناءات قليلة، بعد أن انسدت آفاق تطلعاتها وعجزت عن التكيف والتأقلم السريع مع البيئة العولمية الجديدة، التي يباع فيها كل شيء، بما فيه القيم الأخلاقية بسرعة الضوء، باسم ايديولوجية السوق، التي تتفوق يوماً بعد يوم على مؤسسة الدولة ذاتها، والتي اصبحت تنعت بالبيروقراطية والسيطرة على السوق، الذي لا بد من أجل تحريره التخلص من قبضة الدولة ودورها المجتمعي، والغاء الدولة ذاتها كمؤسسة حاكمة، وككيان وطني، لصالح المؤسسات الدولية الكبرى المتحكمة في حركة العالم (البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية) فضلاً عن المنظمات الأخرى والشركات المتعدية الجنسية التي تشاطرها ذات الأيديولوجية وتخضع لسيطرة القوى الأكبر الفاعلة في العالم اليوم، تلك القوى التي استعمرتنا استعماراً تقليدياً قديماً، ثم تحررنا منها، ووقفنا ضدها في مرحلتها التالية (الامبريالية)، ثم سقطنا بين أيديها في مرحلتها الثالثة الحالية (العولمة).

رؤية فكرية تنبع وتتوجه لمجتمع معين في ظرف تاريخي محدد، فكيف لنا أن نعبر عن خصوصيتنا المسرحية ونحن نتسلح بأفكار غربية عميقة الارتباط بعادات وتقاليد وأفكار مجتمعها؟

نحن فعلاً بحاجة لمسرح عربي، يعبر عن قضايا مجتمعنا المصيرية، دون أن ينفصل عن عمليات التقدم في كافة مجالات الحياة، وهذا هو التحدي الأكبر، الذي لن تكون نتائجه صائبة، إلا بقدر ما نمتلك من إمكانيات نشحذها لنستجيب بها لهذا التحدي، ونحمي عقول أمتنا من كل محو لتاريخها واستلاب لحاضرها وتدمير لمستقبلها.

❖ ناقد وعميد المعهد العالي للفنون الشعبية بمصر.

حصاد عمان التشكيلي

أصبحت عمّان عاصمة للتشكيل العربي وانعكاساً مهماً للثقافة البصرية العربية

محمد العامري

في نهاية العام (٢٠٠٤) دفقت العروض التشكيلية في العاصمة عمان شمولية من نوع خاص، تلك الشمولية التي شكلت مؤشراً على أن العاصمة عمان باتت نقطة التقاء اللوحة العربية سواء كانت آتية من جيرانها أو من الفنانين المغتربين في الخارج وصولاً إلى الفنانين العرب المقيمين فيها، هذا الأمر دفع بالفنانين عامة المحليين والعرب إلى ايجاد مساحة من التنافس والحوار والتجديد داخل اللوحة المعاصرة، بل جذبت عمان عروضاً عالمية امثال الألماني المعروف (أتو ديكس) الذي كرس حياته لنقد الحرب العالمية الأولى، جاءت أعماله المتحفية إلى عمان لتقدم صورة الفنان الكاره للحرب.

نعم لقد أصبحت عمان عاصمة للتشكيل العربي وملتقى للوحة العربية المعاصرة.



● للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

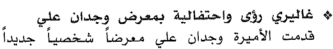
غاليري الأورفلي:

في غمرة المعارض العربية، جاء معرض الألماني اوتوديكس ليكسر نمطية العرض، جاء النشاط بالتعاون ما بين معهد غوته والغاليري ليقدم هذا المعرض انموذجاً مهماً لفنون الغرافيك، وقد لاقى المعرض تجاوباً من قبل النقاد والفنانين والجاليات الأجنبية كون المجموعة المعروضة هي مجموعة متحفية تتحرك في عواصم البلدان العربية، كمادة فنية متقدمة دفع ثمنها الفنان أثناء حياته لموقفه الصارخ من الحروب والحرب العالمية الأولى تحديداً. فكانت فرصة نادرة للتعرف على تلك الأعمال التي تتيح للمشاهد والمتخصص التعرف على تقنيات غرافيكية ذات مستوى راق، الأعمال جاءت لتعكس مأساة الحرب وتنقدها، حيث رصد الفنانُ اوتوديكس الحطام البشري والمكاني في لوحاته وصولاً لأنماط الحياة الاجتماعية في الحرب حيث الفقر وبيع الجسد والروح في سبيل لقمة العيش وصولاً إلى مشاهد القتلى والجرحى والجنود والقادة القساة وأماكن بيع الهوى، انها الحرب التي لا تبقي ولا تذر والتي تعكس انحطاط القيم الانسانية في سبيل العيش. أعمال الفنان اوتوديكس تعكس واقعاً نعيشه الآن، واقع أبو غريب والفلوجة وفلسطين، انها ا لحروب بشتى تشابهاتها، فالحرب فكرة مجنونة لتحقيق الخراب بكل أشكاله.

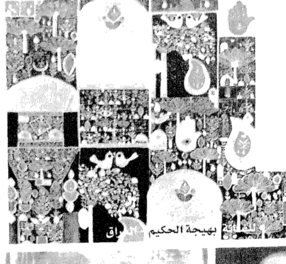


● للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

❖ **غاليري رؤى واحتفالية بمعرض وجدان علي**



قدمت الأميرة وجدان علي معرضاً شخصياً جديداً



● للفنانة بهيجة الحكيم - العراق



● للفنانة الأميرة وجدان - الأردن



● للفنان سبهان آدم - سوريا



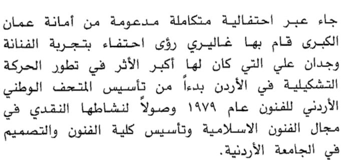
● للفنان جورج باسيل - لبنان



● للفنان عبد الله منصور - الأردن



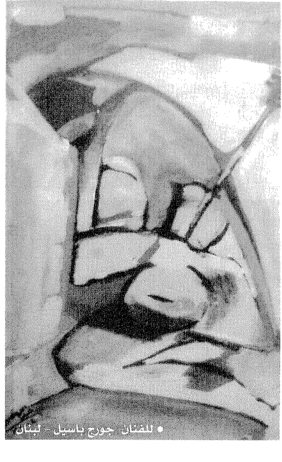
● للفنان اوتوديكس - المانيا



جاء عبر احتفالية متكاملة مدعومة من أمانة عمان الكبرى قام بها غاليري رؤى احتفاء بتجربة الفنانة وجدان علي التي كان لها أكبر الأثر في تطور الحركة التشكيلية في الأردن بدءاً من تأسيس المتحف الوطني الأردني للفنون عام ١٩٧٩ وصولاً لنشاطها النقدي في مجال الفنون الاسلامية وتأسيس كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

اشتملت الاحتفالية على عرض لأعمال الأميرة التي جاءت بعنوان (جواهر على ورق) إلى جانب محاضرة شارك فيها كل من النقاد مازن عصفور وعمران القيسي (لبنان) وأسعد عرابي (سوريا) اضافة إلى لقاء مع الأميرة وجدان علي تحدثت من خلاله عن تجربتها الجديدة وفضاءات عناصر اللوحة التي استخدمت فيها ورقة (البيبال) الشجرة المقدسة لدى الهنود.

جاءت الأعمال لتعكس وعي الفنانة وجدان علي عبر صياغات متقدمة جمعت فيها الكولاج والأحبار واستخداماتها لمخطوط تركماني قديم والورق اليدوي، فقد أثارت هذه التجربة أسئلة جماعية تمحورت حول اللوحة الشرقية التي استفادت من فضاء الفنون الصفوية من خلال فتح كادر اللوحة وتجاوزه. أما في المحاضرة فقد قدم المشاركون مسارين مهمين في تجربة الأميرة وجدان علي: المسار التاريخي والمسار الفني، لتعكس المحاضرة جانباً شمولياً أعطى فكرة وثيقة عن أهمية التجربة ودور الفنانة في الحياة التشكيلية الأردنية والعربية والعالمية.



• للفنان جورج باسيل - لبنان

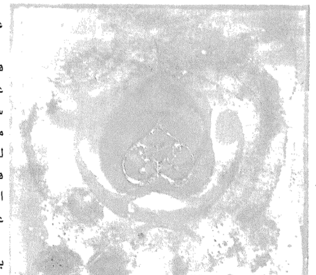


• للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

غاليري زارة

قدم الفنان السوري سبهان آدم تجربة جديدة في غاليري زارة أكد من خلالها على اصراره المهم على نقد المجتمع من خلال اللوحة، وقد عرف سبهان بقسوة شخوصة وتشوهاتها التي عكست معنى مأساة الانسان في هذا الزمن، وقد سبق للفنان ادم وأن عرض في الأردن أكثر من مرة، ففي كل مرة يثير تساؤلاً حول قيم الانسان وينقد الحياة السريعة منعكسة في شخوصه التي تتحول عبر تشوهات إلى مناطق مختلفة من الحياة.

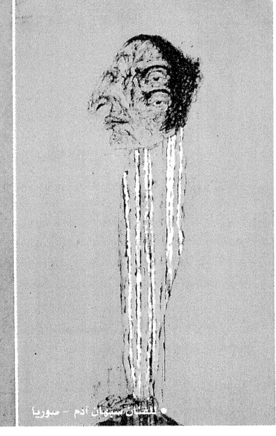
إلى جانب ذلك يجمع الفنان سبهان في أعماله بين الفضاء الغرافيكي وقضاء الرسم عبر طقسية مأساوية حققها في مفارقاته بين الأسود والأحمر، وصولاً إلى مساحة القماشة.

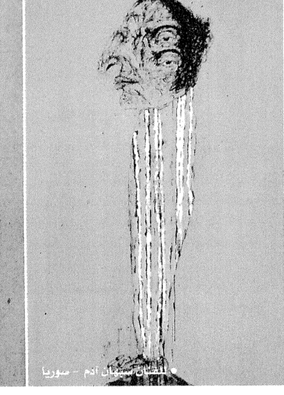


• للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

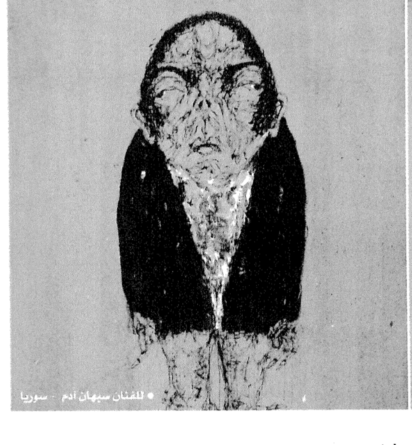
مركز الحسين الثقافي:

(أحلام شاعر) المعرض الجديد الذي أقيم للشاعر والفنان عبدالله منصور في مركز الحسين الثقافي، هذا المعرض وغيره للشاعر منصور يعكس تشابكات بين اللوحة والقصيدة، كما لو أن الشاعر منصور أراد أن يذهب إلى منطقة جديدة للتعبير عن أحلامه الانسانية، وأن يكشف عن ألمه الخاص عبر أداة جديدة اسمها النص البصري، فالمشاهد لأعماله يلتقط انكسار الانسان في أعماله وكذلك حزن الوجوه والعنف في التعبير عن تلك الموضوعات، انها اللوحة الأكثر كشفاً للذات الانسانية.





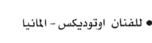
• للفنان سبهان آدم - سوريا



• للفنان سبهان آدم - سوريا

غاليري رويال:

قدمت الرسامة العراقية شنكول معرضه الجديد في غاليري رويال في عمان، واشتمل المعرض على مجموعة من الأعمال التي تعكس موضوعات الطبيعة من خلال تجريدية تعبيرية إلى جانب استخدامها للمواد المختلفة في اللوحة الواحدة.



• للفنان اوتوديكس - المانيا



غاليري بندك آرت:

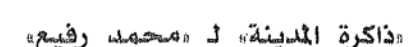
قدمت الفنانة العراقية بهيجة الحكيم معرضها الشخصي السادس عشر في غاليري بندك آرت والذي يعكس اهتمامات الفنانة في فضاء الفنون الفارسية، حيث حولت الطبيعة والأمكنة إلى فضاء زخرفي مذهب يعكس حلمية المشهد وصولاً إلى رصدها لبعض التعاويذ العراقية ومزجها بين الجانب الزخرفي والتشخيصي الانساني.

وقد برزت تحولات جديدة لدى الفنانة بهيجة الحكيم في تخليها في بعض أعمالها عن صورة الزخارف والاكتفاء بالكشف على اللون الواحد الرطب، مستخدمة أرضية القماشة كمفارقة لونية بين مساحة اللون والقماشة.

المركز الثقافي الفرنسي:

قدم الفوتوغرافي الأردني فادي حداد معرضاً فوتوغرافياً حول جماليات مدينة السلط التي اتصفت بعمائرها التراثية القديمة. وقد سبق لحداد أن حاز على جوائز مهمة في مجال الفوتوغراف ورصد في صوره حياة البدو والغجر وجماليات الطبيعة الأردنية.

في معرضه عن السلط يقدم حداد صورة انسانية وجماعية عن تلك المدينة ويوجه رسالة جمالية للمحافظة على جماليات تلك المدينة التي استهوت المصورين والرسامين لما تمتلكه من مشاهد مغرية للرسم والتصوير.



اعداد: أحمد النعيمي

«ذاكرة المدينة» لـ «محمد رفيع»

من منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً الجزء الثالث من كتاب «ذاكرة المدينة» لمؤلفه محمد رفيع، ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو «أوراق عمان القديمة: قراءة في عقود الإيجار ١٩٤٦-١٩٥٩».

يقع الكتاب في (٦٩٠) صفحة، ويضم ثلاثة عشر فصلاً، كما يضم خاتمة وملاحق، وفهرساً للأعلام والأماكن. وقد جاءت عناوين الفصول على النحو التالي: عام الأوراق، عام الرحيل، عام العيون، عام الطرابيش، عام الجزيرة، عام السهر، عام العمران، عام النقطة الرابعة، عام الطيران، عام الوحدات الجديدة، عام المقابر، عام الكهنة والعرافين، وعام الأحفاد والورثة.

يهدي الباحث كتابه على هذا النحو: إلى واديها الحقيقي، بضفتيه، الذي كان مليئاً بالحب والخصب والرضا .. إلى أقصر الشوارع في عمان القديمة .. إلى شارع الرضا.

بعد الإهداف يُطالعنا الباحث بمقدمة، وقف من خلالها على أهم محاور الكتاب، والمستويات التي ألف على أساسها كتابه، وهي مستويات ثلاثة يُجملها الباحث على النحو التالي:

المستوى الأول: روائي، ويقع في مقدمات الفصول، ويقوم على بناء شخصيات روائية، تستمد خيوطها الأولى من المعلومات التي تقدمها العقود. وفي هذا المستوى يحاول الباحث رسم ملامح المدينة وناسها: زمانياً ومكانياً، في الفترة المشار إليها.

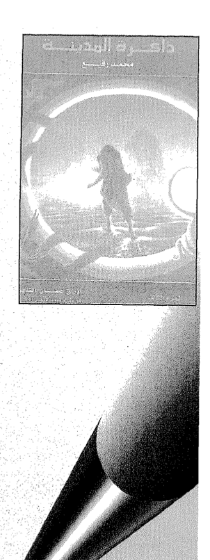
المستوى الثاني: وثائقي بالكامل، وهو مادة الكتاب الأساسية. ويقوم على قراءة توخت الدقة والموضوعية في كل ما تقدمه العقود من معلومات، مهما كانت بسيطة، مما جعل من هذا المستوى رصداً لأدق التفاصيل الخاصة بتطور المدينة، وذلك من خلال: أسماء الأشخاص والعائلات، والمهن، والأسواق، والشوارع، والأزقة والحارات والأبنية والعمران ولهجة ناس المدينة وهمومهم.

المستوى الثالث: قراءة أكاديمية لكل ما جمعته العقود من معلومات.

ويوضح لنا الباحث بأن هذه القراءة، قد استندت على قراءة تفصيلية لما يزيد عن أربعة الاف عقد، مكتوبة في غالبها بخط اليد، وقد تجاوز عدد أوراق هذه العقود (١٢) الف ورقة في الفترة الممتدة من عام ١٩٤٦-١٩٥٩.

ومن الواضح أن الباحث قد بذل جهداً كبيراً ومضنياً لإخراج كتابه على هذا النحو المتميز. ولعل القارىء لخاتمة الكتاب يكتشف هذا الأمر، حيث جاءت الخاتمة بلغة أدبية قريبة من روح الإبداع. ويقول المؤلف في مطلعها: «كانت ليلة من ليالي اذار الباردة حين انتهيت من كتابة هذه الأوراق. في تلك الليلة التي بدأ المطر فيها يتساقط من أول المساء بهدوء. لم أشعر كيف مضى الوقت.. ولا كيف أنجزت ما تبقى من الأوراق في تلك الليلة.. طوال عام وأنا أعيش بين هذه الأوراق وناسها وبيوتها وشوارعها وأحلامها وتفاصيلها.. أشياء كثيرة تغيرت في حياتي هذا العام. انسحبت - دون أن أشعر - من كثير من أوساطي الاجتماعية .. وحتى عائلتي لم تعد تأخذ من وقتي ربع ما كانت تأخذه سابقاً».

ومن الجدير بالذكر أن ملاحق الكتاب جاءت غنية بالمعلومات التي سيجد فيها الباحثون والدارسون مادة ثرية، وخصبة.



«القيمة والاختلاف: مقاربات فكرية» د. «مصطفى الكيلاني»

عن دار المعارف للطباعة والنشر بتونس، وضمن سلسلة الدراسات والبحوث المعمقة، صدر مؤخراً الكتاب رقم (١٤) تحت عنوان «القيمة والاختلاف: مقاربات فكرية» لمؤلفه مصطفى الكيلاني.

يقع الكتاب في (٢٣٢) صفحة، ويضم ثلاثة أبواب، جاء الباب الأول تحت عنوان: «ثقافة المعنى ومراجع القيمة»، وقد اشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول هي: ثقافة جديدة للمعنى من المطلق إلى التفكيك والنسبية، ثم سؤال القيمة اليوم، ثم العولمة بين مفهوم التماثل وتعدد الاختلاف. بينما جاء الباب الثاني تحت عنوان «ثقافة المعنى في الفكر العربي الإسلامي» واشتمل على ثلاثة فصول هي: تأويلية النص الديني: معنى الكائن البشري في نموذجين من النص القرآني، ثم الاجتهاد والتأويل بين واحدية الأصل وحقيقة التعدد المنهجي في الفكر الإسلامي المعاصر، ثم افاق المنهج وإشكالياته في قراءة التراث الإسلامي: محمد أركون نموذجاً.

أمّا الباب الثالث فجاء تحت عنوان «نحن وثقافة المعنى بين الراهن والمصير» واشتمل على أربعة فصول هي: نحن ومجتمع الاتصال، ثم تثقيف المال - تمويل المعرفة، ثم بين القومية والديمقراطية: مأزق الفكر السياسي العربي - وأخيراً: استفحال القوة - تراجع السلطة: سؤال نحن والعولمة.

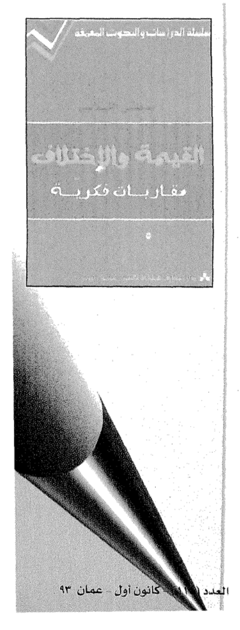
ويرى المؤلف أن ثقافة المعنى في فصول هذا ا لكتاب محاولة لرسم مشهد الخراب الكوني الهائل الذي نعيشه اليوم. كما نجده يتساءل: كيف نواجه رياح العولمة العاتية بالفعل الإبداعي والعقل والمال ووسائل القوة التي نمتلكها استناداً إلى مقومات وجودنا الثقافي والحضاري؟

وكيف نحرر الفرد العربي من قيود قديمة وأخرى حديثة، وننتصر لثقافة التعدد والاختلاف؟ وكيف لنا اليوم إنهاء واقع التشرذم العربي من خلال العمل المشترك، والخطط والبرامج العاجلة والآجلة؟

ويذهب المؤلف إلى أن مخاطر عديدة تتهدد الآن الذات القومية ومستقبل الدولة الوطنية في مجمل بلدان الجنوب، وفي العالمين العربي والإسلامي على وجه الخصوص، وذلك بعد أن تقوضت معالم الخارطة السياسية منذ انهيار الاتحاد السوفياتي ونشوء خارطة سياسية جديدة في ظل الأمركة، وتوحيد العالم - افتراضاً - بواسطة وسائل الاتصال الحديثة - وواقعاً حسياً- باقتصاد السوق الكونية.

وقد حرص المولف أن يؤكد في نهاية كتابه على ضرورة تثقيف المال، وتمويل المعرفة، وإعادة دور المثقف العربي في النقد والريادة والمشاركة في وضع الخطط والبرامج والمتابعة والتقويم، بدلاً من هيمنة المسؤول البيروقراطي طيلة عقود.

كما أكد على ضرورة أن نلملم شتاتنا لمواجهة استفحال القوة في عالم مرتبك يبحث عن نظام جديد بعد أن شهد هيمنة القطب الواحد. وتساءل المؤلف عن الكيفية التي يمكن أن نحدد بواسطتها موقعنا داخل الخارطة السياسية الجديدة بخطط وبرامج اقتصادية وتثقيفية حكيمة، وفكر متوهج، وإبداع خلاق.



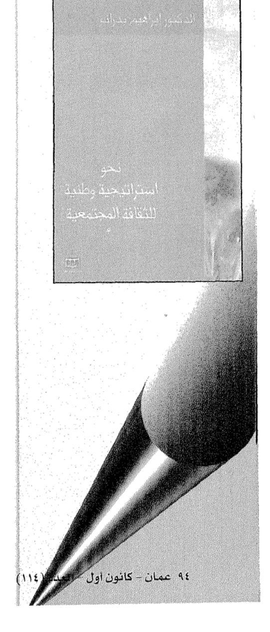
«نحو استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» لـ «الدكتور ابراهيم بدران»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب بعنوان «نحو استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» لمؤلفه الدكتور ابراهيم بدران.

يقع الكتاب في (١٣٤) صفحة ، ويضم مقدمة، وخمسة فصول، حيث حمل الفصل الأول عنوان: حول الثقافة المجتمعية، والفصل الثاني عنوان: المؤثرات الرئيسية في الثقافة المجتمعية. والفصل الثالث: الإشكالية الثقافية الراهنة. والفصل الرابع: الرؤية المستقبلية. أما الفصل الخامس والأخير فحمل عنوان: مشروع استراتيجية الثقافة المجتمعية.

ويذهب المؤلف إلى أن المحور الفكري والثقافي يعد واحداً من المحاور الأساسية لنهوض المجتمعات وتقدمها. كما يرى أن النهوض والتقدم لا تصنعه النخبة بمفردها سواء كانت نخبة فكرية أو علمية أو سياسية أو ثقافية، بل إن الذي يصنع النهوض والتقدم هم أفراد المجتمع ومؤسساته ومنظمات المجتمع المدني، والعاملون في القطاع الخاص والقطاعات الاقتصادية المختلفة.

ويرى المؤلف أن الثقافة المجتمعية في الدول النامية لا يمكن أن تأخذ موقعها الصحيح ما لم تكن هناك استراتيجيات وسياسات وبرامج لتطوير هذه الثقافة، وبخلاف ذلك فإن تجاوب المجتمع مع متطلبات الحداثة والمعاصرة والانطلاق إلى المستقبل الذي يبشر به القرن الحادي والعشرون سيكون تجاوباً بطيئاً وضعيفاً من شأنه أن يكلف المجتمع ملايين الدولارات التي قد تذهب هباء بسبب عدم الجاهزية الفكرية والثقافية للمجتمع أو بسبب عدم الكفاءة والفاعلية.



ويرى المؤلف أن هذا الكتاب يمثل محاولة لوضع الملامح الرئيسية لتطوير استراتيجية وطنية يتشارك في رسمها وتنفيذها القطاع الرسمي مع القطاع الأهلي. ثم يخبرنا بأنه سعى لأن تكون الكتابة قريبة من لغة المشروع العلمي العملي، وأن يكون الكتاب دليلاً عملياً ومشروعاً قابلاً للتنفيذ لبناء ثقافة مجتمعية جديدة قادرة على مواجهة استحقاقات الانتقال إلى مجتمع العلم والمعرفة، وقادرة على المساعدة في الانطلاق نحو المستقبل.

ومن آراء المؤلف أن الثقافة التي أصبحت بالغة الأهمية هي تلك التي تتعامل بحكمة مع الزيادة السكانية، وحجم العائلة، وتنظيم النسل، والمباعدة بين الأحمال. ودليله على ذلك أن الدول الصناعية المتقدمة والدول الناهضة الحديثة مثل كوريا والصين وسنغافورة وماليزيا وقبرص لم تستطع أن تحقق نهضتها المعاصرة إلاّ حين نجحت بالتغلب على معدلات النمو السكاني العالية وتخفيضها إلى حدود مقبولة.

جملة القول: إن كتاب «نحو استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» لمؤلفه الدكتور ابراهيم بدران مليء بالآراء العلمية والعملية التي تستحق أخذها بعين الاعتبار.

«الفراشة الحمقاء تحترق مرتين» لـ «عُلا عبيد»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاصة الأردنية عُلا عبيد، تحت عنوان «الفراشة الحمقاء تحترق مرتين».

تقع المجموعة في (١١٠) صفحات، وتضم ثلاثاً وعشرين قصة، منها: وائل لا يُحسن العد، الذئب في سرير جدتي، البنت التي لعبت في البعد الرابع، القمر لا يُحسن الرسم، الذوبان الأخير لامرأة من السُّكر، ليمونة حلوة .. وغيرها.

في هذه المجموعة تقدم لنا الكاتبة قصصاً ذات سوية فنية جيدة، ومضامين ملتصقة بالحياة وهمومها اليومية والإنسانية والوجودية. كما تبدو الكاتبة مشغولة بالبحث عن هوية سردية تميزها عن غيرها من كتاب وكاتبات القصة القصيرة، مما جعل قصصها قريبة من روح الحداثة، وبعيدة - الى حد ما - عما هو تقليدي ومألوف. ولعل خير مثال على ذلك قصة «الذئب في سرير جدتي» التي جزأتها الكاتبة إلى أرقام بدأت بـ «أولاً» وانتهت بـ «رابعاً».

ولعل قارئ المجموعة سرعان ما سيلاحظ أن هذه المجموعة القصصية قد استخدمت مستويات لغوية متباينة، فهناك اللغة الشعرية، مثل قول الكاتبة في إحدى القصص «ترسمني العتمة قنديلاً ذابلاً». ص١٣ وهناك إلى جوار اللغة الشعرية لغة السرد التي تنقل وتصور الحدث كما هو «ابتسم وأشرقت ملامحه. لم أجد ما أقوله، بحثت في ذاكرتي عمّا يقال في مثل هذه المناسبات، قلبتُ الكلمات التي أعرف فلم أجد شيئاً» ص٨٠ .

وعلى الرغم من أن السرد - في أغلبه - جاء باللغة الفصيحة، فقد استخدمت القاصة كلمات عامية في بعض الحوارات كان لا بد من استخدامها، مما جعل الحوار متناسباً ومتناغماً مع وعي الشخصية القصصية وقدراتها اللغوية والذهنية.

ولعل خير مثال على هذه المسألة ما جاء في قصة «وائل لا يُحسن العد»، وهي القصة التي حاولت أن تجسد رؤية الصغار والكبار لمعضلة الموت؛ ولأن معظم أبطال هذه القصة من الأطفال فقد جاء الحوار مناسباً لمستوى وعيهم:

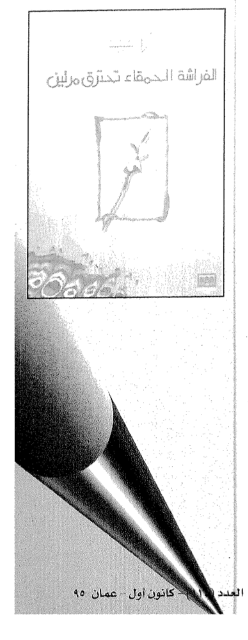
«- أنا (ما حدا بغلبني). غلبت وائل ستين مرة.

وعندما يضحك الأولاد مكتشفين كذب علي؛ لأن وائل لم يملك (قلول) طوال حياته، كان علي يقول:

- عن دود.

فيضحك ا لأولاد لأن علي يقول (عن توت) بدل (عن دود)، لكن هناك ضحكة ناقصة تجعل ضحكات الأولاد أقصر فأقصر حتى تبتلعها البيوت المظلمة» ص٨.

وكما اهتمت الكاتبة بلغة قصصها، فقد حافظت على عنصر التشويق في كثير من قصص المجموعة.



الفكر.. وتغيير المواقف!

قدرنا أن نعيش عصر متناقضات لم يشهد التاريخ مثيله، متسارعا ومتناقضا تنهار فيه المقولات والقناعات التي ارتقت في الفكر الجمعي العربي إلى حد المسلّمات، ويتداخل فيه السياسي والثقافي، تتوحد دول وتنهار أخرى، وتنفتح حدود وأسوار حديدية بعد أن انطفأت نظرياتها على أرض الواقع بتطبيقها، فتأرجحت عقول المفكرين ومثقفي الأمة ممن استقطبتهم وآمنوا بها طويلا، فيكابر بعضهم بفشل التطبيق وخلود النظرية، ويرتمي غيرهم في نقيض ما نذر له نفسه وكفاحه وشبابه، تفتتت الأحزاب اليسارية وخبت برامجها، وامتلأت السموات بالنقائض مما تبثه الفضائيات بكل لغات العالم ولهجاته، فتتغير المفاهيم الاجتماعية والفكرية بالانفتاح القصري على الآخرين.

وفي توالي الأزمات السياسية والاقتصادية يرتد فكر ويتحرر آخر،وتنبعث سلفية في مواجهة هذه التحولات، تتمازج بالفقر وتهديد الهويات وتأرجح الانتماء، حين صارت القناعات والسائد الاجتماعي والفكري والمعلومات تتهاوى بسرعة اكتساب المستجد منها، وربما لهذا زعم ميشيل فوكو صاحب نظرية " نهاية التاريخ" بأن "الماضي لا يؤدي إلى الحاضر، بل إن الحاضر هو الذي يهب الماضي معناه وجدواه".

فكيف للمثقف أن يحافظ على فكر لا يتغيَّر وقد تداخلت التقنية بالثقافة؟ وتنادى أصحاب كل منهما إلى الاستفادة بالآخر وفهمه بعد أن صارت صناعة الثقافة مصدرا للكسب لا ترفا وبروجا عاجية، وهرع المشتغلون بكليهما لفهم التقنية والاستفادة منها حين عجّت السموات المفتوحة بما يزيد عن ٥٠٠ قمر صناعي تبث برامجها ولغاتها ومفاهيمها بأهداف معينة ، تتراوح بين التجارة وما يطلق عليه الهيمنة وغزو العقول.

حين كتب توفيق الحكيم " عودة الوعي" منددا بفترة حكم عبد الناصر وثورة يوليو متغنيا بالسادات والانفتاح، اعتبر كثير من المثقفين ان الرجل مسح تاريخه ومارس عهرا ثقافيا واضحا، وأخذوا على الجواهري أنه نظم القصائد في رؤساء وملوك عرب عدة وتغنى بهم وكان رجل مختلف العصور، ثم كان لطفي الخولي صاحب مجلة" الطليعة" الثقافية التي استقطبت الفكر القومي والثوري قبل أن يتحوّل إلى بوق دعاية على الفضائيات يهلل للسلام وثقافته ويتغنى بنظرية رأس المال، وهوجم أحمد فؤاد نجم بضراوة حين تقرَّب من رجل الأعمال المصري البارز جورج سيويرس بعد أن هاجم الأغنياء في قصائد عديدة واتهمهم بمص دماء الشعوب.

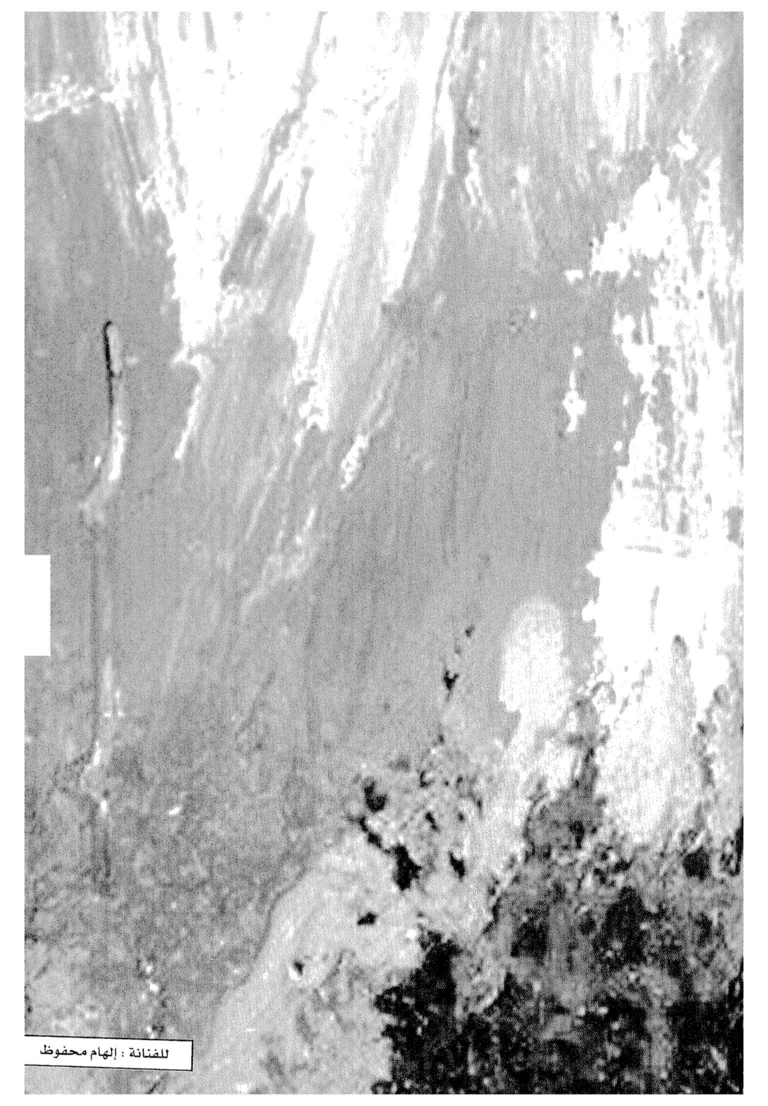
مصطفى محمود بدأ متشككا علمانيا وانتهى داعية إسلاميا، ونجيب محفوظ اتبع " التِقية" في آرائه السياسية قبل أن يعلن موقفه المؤيد للسلام والتفاوض مع إسرائيل، فيكون أول أديب عربي يفوز بنوبل. ويمكن تسمية الكثير من الرموز في السياسة والثقافة التي غيرت أفكارها ومسلماتها وجاهرت بقناعاتها الجديدة بعد أن تفاعلت مع التغيرات من حولها بخصوصيتها النفسية والفكرية وردود أفعالها إزاءها.

فهل هو ارتداد وانتهازية أم واقعية فكرية، في عالم يتغير بشكل متسارع، تفككت دويلات وبرزت اتحادات وتكتلات، وفرضت سطوة التقنية الحديثة مصادر معرفية جديدة عمقت الهوة بين الأجيال في نظرتهم لكثير من القناعات والتعامل معها.

لا يمكن ان يولد إنسان ويموت ويتقلب في مراحل العمر وهو على فكر وقناعة واحدة، يتقلب بين طفولة وجهل مراهقة واندفاعها، ثم يمشي مع نضوج الوعي واكتساب الخبرات دون حساب لمراحل العمر وشروطها، فكيف نرفض تغيير الفكر في عالم متقلب؟

اختلاف الوعي وتشكله وتفاعله وتحوله إلى قناعات ومفاهيم ليس جريمة في المطلق، فما بين تناقض الأسود والأبيض أقواس من الألوان التي لا يراها المتشدد، لا تتنافر بالضرورة مع ما كان عليه، ولكنها تتدرج منه فتحتمل مرونة وواقعية وتفهما تمليها مستجدات الظروف واستحقاقات الوعي، وتظل مقبولة ما دامت قناعة وفكرا ذاتيا بلا أهداف شخصية.

ليلى الأطرش



للفنانة : إلهام محفوظ

